Festschrift fur Otto Benndorf zu seinem 60 Geburtstage



FESTSCHRIFT

FÜR

OTTO BENNDORF

ZU SEINEM 60. GEBURTSTAGE

GEWIDMET

VON SCHÜLERN, FREUNDEN UND FACHGENOSSEN

MIT TITELBILD, 12 TAFELN UND ZAHLREICHEN ABBILDUNGEN IM TEXTE

WIEN

ALFRED HÖLDER

K. UND K. HOF- UND UNIVERSITÄTS-BUCHHÄNDLER

1898

REDACTEUR DER FESTSCHRIFT KARL MASNER

Druck von ADOLF HOLZHAUSEN in Wien,
[illegible]





OTTO BENNDORF

WIDMEN

DIESE FESTSCHRIFT ZUM

SECHZIGSTEN GEBURTSTAGE

(13. SEPTEMBER 1898)

DIE UNTERZEICHNETEN

SCHÜLER FREUNDE UND

FACHGENOSSEN



LUDWIG ADAMEK, REICHENBERG
KARL ANGERER WIEN
PAUL ARNDT MÜNCHEN
ALFRED v. ARNETH WIEN †
JOSEF ASCHAUER WIEN
JULIUS BANKÓ WIEN

ADOLF BAUER GRAZ
CLOTILDE BENEDIKT WIEN
JOHANN JACOB BERNOULLI BASEL
PETER v. BIEŃKOWSKI KRAKAU
HUGO BLÜMNER, ZÜRICH
JOHANNES BOEHLAU CASSEL



EUGEN BORMANN WIEN
OSKAR BRIESS WIEN
JOSEF BRUNŠMID, AGRAM
MAX BÜDINGER WIEN
GEORG BÜHLER WIEN †
SOPHUS BUGGE CHRISTIANIA
FRANZ BULIĆ SPALATO
CLAUDIUS CHITIL, WIEN
JOHANN v. CHLUMECKÝ WIEN
WILHELM v. CHRIST MÜNCHEN
RUDOLF CHROBAK WIEN
KONRAD CICHORIUS LEIPZIG
ALEXANDER CONZE, BERLIN
FRANZ CUMONT BRÜSSEL
JOSEF DELL, CZERNOWITZ
HERMANN DIELS, BERLIN
KARL DILTHEY GÖTTINGEN
FRIEDRICH DÖRNHÖFFER WIEN
WILHELM DÖRPFELD ATHEN
HERMANN DOLLMAYR WIEN
ALFRED v. DOMASZEWSKI HEIDELBERG
NIKOLAUS DUMBA WIEN
ALOIS EGGER v. MÖLLWALD WIEN
OTTO EGGER WIEN
AUGUST ENGELBRECHT WIEN
FRANZ EXNER WIEN
KARL EXNER WIEN
SIGMUND EXNER, WIEN
FRANZ EYSSENHARDT HAMBURG
GOTTHOLD FISCHER SMYRNA
ADAM FLASCH ERLANGEN
JOSEF FOLNESICS WIEN
GUSTAVE FOUGÈRES LILLE
SALOMON FRANKFURTER WIEN

WILHELM FRÖHNER PARIS
ERNST FUCHS, WIEN
FRIEDRICH GATSCHA, WIEN
ROSA v. GEROLD WIEN
MICHAEL GLAVINIĆ ZARA †
GUSTAV GLÜCK WIEN
THEODOR GOMPERZ, WIEN
JOHANN GRIPPEL, WIEN
EDMUND GROAG WIEN
WILHELM GURLITT GRAZ
HIPPOLYT HAAS WIEN
HEINRICH HACKEL, MELK
WILHELM v. HARTEL, WIEN
LUDWIG HARTMANN WIEN
PAUL HARTWIG, ROM
EDMUND HAULER WIEN
FRIEDRICH HAUSER STUTTGART
RUDOLF HEBERDEY SMYRNA
WILLIAM HECHLER WIEN
RICHARD HEINZEL, WIEN
FRIEDRICH HILLER v. GÄRTRINGEN BERLIN
OTTO HIRSCHFELD BERLIN
ALFRED v. HÖLDER, WIEN
CONSTANTIN HÖRMANN SARAJEVO
MORITZ HOERNES WIEN
VICTOR HOFFILLER WIEN
EMANUEL HOFFMANN WIEN
KARL HOLLITZER DEUTSCH ALTENBURG
ADOLF HOLZHAUSEN, WIEN
FEODOR HOPPE WIEN
CHRISTIAN HÜLSEN ROM
JOHANN HÜFNER WIEN
EDUARD HULA WIEN
FRIEDRICH IMHOOF-BLUMER WINTERTHUR





WILHELM JERUSALEM WIEN
CONSTANTIN BREČEK WIEN
JULIUS JÜTHNER FREIBURG I SCHW
HUGO JURENKA WIEN
ADOLF KAEGI ZÜRICH
ERNST KALINKA WIEN
ALFRED KAPPELMACHER WIEN
REINHARD KEKULE v STRADONITZ BERLIN
ANTON KERNER v MARILAUN WIEN I
HEINRICH KIEPERT BERLIN
GANGOLF v KIESERITZKY
ST PETERSBURG
KARL KLEMENT WIEN
GABRIEL v KNAFFL-FOHNSDORF WIEN I
PHILIPP KNOLL PRAG
ULRICH KÖHLER BERLIN
FRIEDRICH KÖPP MÜNSTER
ALFRED KÖRTE BONN
GUSTAV KÖRTE ROSTOCK
ERNST KRICKL BUDAPEST
ADOLF KRONFELD WIEN
WILHELM KUBITSCHEK WIEN
KARL KUNDMANN WIEN
HEINRICH KUNNERT WIEN
RUDOLF LACKENBACHER SMYRNA
FRIEDRICH LADEK OLMÜTZ
KARL GRAF LANCKOROŃSKI WIEN
VICTOR v LANG WIEN
ADALBERT v LANNA PRAG
OTTO LEDWOHL WIEN
REINHOLD v LICHTENBERG MÜNCHEN







ADOLF LIEBEN WIEN
FRIEDRICH LÖHR WIEN
GEORG LÖSCHCKE, BONN
EMANUEL LÖWY ROM
ERNST LUDWIG, WIEN
ANTON FREIHERR v. LUDWIGSTORFF
DEUTSCH ALTENBURG
FELIX v. LUSCHAN, BERLIN
ANDREAS LUTZ WIEN
ERNST MACH WIEN
HANS MACHT WIEN
DUNCAN MACKENZIE ATHEN
ENRICO MAIONICA, GÖRZ
ANTON MARESCH WIEN
FRIEDRICH MARX WIEN
KARL MASNER WIEN
FRANZ MATSCH WIEN
EDITH MAUTNER v. MARKHOF WIEN
KARL MENGER WIEN
RUDOLF MERINGER WIEN
ADOLF MICHAELIS STRASSBURG
LUDWIG MICHALEK WIEN
JAKOB MINOR WIEN
LUDWIG MITTEIS WIEN
THEODOR MOMMSEN BERLIN
DAVID HEINRICH MÜLLER WIEN
RUDOLF MÜNSTERBERG TROPPAU
ALEX. STUART MURRAY LONDON
JOHANN MUSIL, WIEN
ADOLF MUSSAFIA, WIEN
GEORG NIEMANN WIEN





JOSEF KOWALSKI DE LILIA
WIEN
EDUARD NOWOTNY
MÄHRISCH-OSTRAU
JOHANN OEHLER KREMS
EDUARD OTT BÖHMISCH LEIPA
CARL PATSCH SARAJEVO
HUGO PAULI WIEN
ERICH PERNICE, BERLIN
FRANZ PERSCHINKA TRIEST
FRANZ PETER SMYRNA
EUGEN PETERSEN ROM
EDMOND POTTIER PARIS
HANS PRANKL, WIEN
ANTON v. PREMERSTEIN, WIEN
KARL RADINGER INNSBRUCK
WOLFGANG REICHEL ATHEN
SALOMON REINACH, PARIS
EMIL REISCH, WIEN
HELENE RICHTER WIEN
ALOIS RIEGL, WIEN
EUGEN BARON RITTER v. ZAHONY GÖRZ
CARL ROBERT HALLE
HERMANN v. ROHDEN HAGENAU
RUDOLF ROHRER BRÜNN
OTTO ROSSBACH KÖNIGSBERG
MICHAEL ROSTOWZEW PARIS
ALOIS RZACH PRAG
ANTONIO SALINAS PALERMO
FRIEDRICH SARRE, BERLIN
AUGUST SCHINDLER WIEN
HEINRICH SCHENKL,
GRAZ





KARL SCHENKL WIEN
ANTON SCHINDLER WIEN
JAKOB SCHIPPER WIEN
ROBERT v. SCHNEIDER WIEN
GEORG SCHÖN CILLI
ALFRED SCHÖNE, KIEL
RICHARD SCHÖNE, BERLIN
KARL SCHRAUF WIEN
THEODOR SCHREIBER LEIPZIG
LEOPOLD SCHRÖTTER v. KRISTELLI WIEN
FORTUNAT v. SCHUBERT SOLDERN WIEN
STEFAN SCHWARTZ WIEN
KARL SCHWARZ WIEN
THEODOR v. SICKEL ROM
HEINRICH SIEGEL, WIEN
ANTON SIEGMUND WIEN
CAMILLO SITTE WIEN
JAN SIX AMSTERDAM
JAN PIETER SIX AMSTERDAM
ANTON SOBOTA WIEN
ARTHUR STEIN WIEN
FRANZ STEINDACHNER WIEN
LEO STERNBACH KRAKAU
PIERO STICOTTI TRIEST
JOSEF STRZYGOWSKI GRAZ
FRANZ STUDNICZKA LEIPZIG
EDUARD SUESS WIEN
FRANZ SWIDA TRIEST
ANTON SWOBODA WIEN
HEINRICH SWOBODA PRAG



HEINRICH SWOBODA, WIEN
LUDWIG v. SYBEL, MARBURG I. H.
EMIL SZANTO, WIEN
JOSEF SZOMBATHY, WIEN
HENRY THODE, HEIDELBERG
KARL TRAGAU, WIEN
HERMANN TREUENWALD, FRANKFURT A. M.
GEORG TREU, DRESDEN
KARL TUMLIRZ, CZERNOWITZ
WILLIAM UNGER, WIEN
HELENE VESQUE v. PÜTTLINGEN, WIEN
ANTOINE HÉRON DE VILLEFOSSE, PARIS
RUDOLF WEISSHÄUPL, POLA
ARPAD WEIXLGÄRTNER, WIEN
KONRAD WERNICKE, BERLIN
SAM WIDE, LUND
JULIUS WIESNER, WIEN
ULRICH v. WILAMOWITZ-MOELLENDORFF
BERLIN
ADOLF WILHELM, ATHEN
HERMANN WINNEFELD, BERLIN
FRANZ WINTER, BERLIN
PAUL WOLTERS, ATHEN
MELANIE v. ZEPHAROVICH, PRAG
JULIUS ZIEHEN, FRANKFURT A. M.
ANTON ZINGERLE, INNSBRUCK
JOSEF ZINGERLE, INNSBRUCK
KARL ZIWSA, WIEN
CASPAR v. ZUMBUSCH, WIEN
JOSEF ZYCHA, WIEN



Hellenistischer Rundbau
in Ephesus

ÜBERSICHT DES INHALTES.

BERICHTIGUNGEN

Seite 131 letzte Zeile lies »ionischen« statt »römischen«

Seite 132, Zeile 7 »und« vor »zahlreichen« zu streichen

Seite 219, Zeile 8 lies »Taf. VII« statt »Taf. VIII«

—



ERLÄUTERUNGEN ZUR HOMERISCHEN SITTE DER TODTENBESTATTUNG.

Die Ansicht gewinnt immer mehr an Boden, dass man in den homerischen Gedichten ein mehr oder minder getreues Spiegelbild der in die mykenische Periode fallenden griechischen Heldenzeit, allerdings verwirrt mit verschiedenen Details, die nur für das Zeitalter des Dichters und seiner Genossen Giltigkeit haben, zu erblicken habe. Die Königsburg in Tiryns illustrirt uns das homerische Anaktenhaus, in dem Gros der Schlachtenscenen erscheinen die Helden in mykenischer Ausrüstung, in der Mehrzahl der homerischen Verse ist die Situation des bronzenen Zeitalters festgehalten. Dass aber zu Zeiten der Dichter die Verhältnisse bereits andere waren, beweist ausser manchen Zügen der dem Epos selbst zu entnehmenden Thatsachen am besten der Umstand, dass sogar schon zu Ende der mykenischen Periode die schwere, reckenhafte und daher primitive Bewaffnung einer nach unseren Begriffen zumindest leichteren, wenn auch unansehnlicheren Kriegerrüstung wich und an die Stelle der alleinherrschenden Bronze das Eisen zu treten begann. Wenn daher die Dichter freilich nicht alle und jeder Dichter auch nicht überall die Fiction aufrechterhielten, dass die besungenen Ereignisse sich in der Zeit der Panzerlosigkeit, des manndeckenden Schildes und der Bronze abspielten, so archaisirten sie in bewusster Absichtlichkeit und konnten es auch leicht thun. Denn ganz abgesehen vom Baustil, dessen Grundprincipien für die Zeit der epischen Dichter so ziemlich dieselben gewesen sein werden wie für die mykenische Epoche, erzählten die alten Volkslieder, die noch im Bronzezeitalter entstanden die Cultur ihrer Entstehungszeit wiederspiegelten, von der mykenischen Bewaffnung, und geschnittene Steine sowie sonstige bildliche Darstellungen überlieferten mykenische Kampfes-, Belagerungsscenen an den folgenden Jahrhunderten. Manches bronzene Schwert, manchen ehernen Helm mögen die Dichter als Antiquität, als Reliquie der Altvorderen noch mit eigenen Augen geschaut haben.

Intimere Details aus der Vorzeit sind den Sängern mangels an Bekanntschaft damit nicht mehr geläufig. Hierher gehört der vielerörterte Unterschied in der Kleidung der mykenischen und homerischen Frauen, denn vermuthlich aus Unkenntniss der früheren Sitte übertrugen die Dichter beim Mangel den Gebrauch ihrer Zeit auf die Heldenepoche. Nur unbewusst archaisiren sie in diesen Fällen, wenn nämlich in der Sage selbst diese Dinge eine wesentliche Rolle spielten und so als »Rudimente einer abgethanen Culturstufe«, um einen Ausdruck Erwin Rohdes zu gebrauchen, sich erhielten.

Man hat demnach klar zu scheiden zwischen der Cultur des Heldenzeitalters (der mykenischen Epoche) und der der homerischen Helden. Denn die letztere hat keinen Anspruch auf volle Realität, sondern bedeutet einen Compromiss zwischen der ersteren und der Zeit der Dichter; sie ist vergleichbar mit der Reconstruction eines alten Bauwerkes, zu welcher die noch vorgefundenen Ueberreste theils mit richtigem Verständniss, oft auch missverstanden oder unverstanden, aber gewissenhaft verwendet werden, alles Uebrige aber nach der Manier der Zeit des Wiedererbauers hergestellt wird.

Wer im Sinne dieses Vergleiches die homerische Cultur zu verstehen trachtet, dürfte die richtige Auffassung von derselben gewinnen. Nur in einem Falle stehen wir vor einem Räthsel, wenn wir nämlich den schwerwiegenden Unterschied, der zwischen der homerischen und mykenischen Todtenbestattung besteht, aufklären sollen. Wenn die homerischen Dichter von keiner anderen Art der Bestattung als von der Verbrennung zu wissen scheinen, in der mykenischen Zeit aber die Todten unverbrannt beigesetzt wurden, so könnte man die Frage aufwerfen, ob die homerischen Dichter die archaische Sitte der Todtenbeisetzung überhaupt gar nicht kannten, daher unbewusst den Gebrauch ihrer Zeit auf die Zeit ihrer Helden wie den Thurmschild und die bronzenen Waffen übertragen und unbewusst einen Anachronismus begingen, oder ob sie mit bewusster Absicht aus bestimmten Gründen die Ueberlieferung beiseite liessen. Zu Gunsten der letzteren Ansicht, dass die homerischen Dichter von der älteren Ueberlieferung Kenntniss haben mussten, spricht der Umstand, dass die späteren Griechen in der vorhomerischen Epoche Beisetzung annahmen[1] und auch Helden aus dem Sagenkreise Homers beigesetzt werden liessen,[2] was, wie Helbig mit Recht meint, auf einer bis zur mykenischen Periode hinaufreichenden Ueberlieferung zu beruhen scheint. Wenn diese Ueberlieferung noch in einer späteren Zeit lebendig war, musste das Zeitalter der epischen Poesie umso eher von ihr Kenntniss haben.

Was war aber dann der Grund, dass sie absichtlich ignorirt wurde? Bei Beantwortung dieser Frage möge man bedenken, dass die griechischen Helden des

---

[1] Helbig, Das homerische Epos² 53.
[2] Nachrichten d. k. Gesellschaft d. Wissenschaften zu Göttingen, phil.-hist. Classe 1896, S. 243, Anm. 1.

Epos nicht in ihrer Heimat bestattet werden, sondern in der Fremde. Wenn nun die Sitte der Leichenverbrennung bereits zu Ende der mykenischen Periode aufgekommen ist — und die dorische Völkerwanderung mag immerhin nicht nur tiefgreifende Aenderungen in den socialpolitischen Verhältnissen, sondern auch in den religiösen Vorstellungen und in den mit dem Cultus zusammenhängenden Gebräuchen, also auch in der Todtenbestattung, zur Folge gehabt haben — so wurde sie lange vor Homer geübt, sodass einerseits bereits die Sage von ihr Notiz genommen haben konnte und andererseits die Dichter, auch wenn sie wussten, dass ihre Helden in der Heimat begraben zu werden pflegten, im Hinblick auf die jahrhundertelange Tradition der Todtenverbrennung in den Küstenländern Kleinasiens keinen Anachronismus zu begehen glauben konnten, wenn sie die in diesem (fremden) Lande Gestorbenen nach Landessitte bestattet werden liessen. Dass unter solchen Umständen auch die Leichen der Troer und ihrer Bundesgenossen, die auch da, wo es weniger einleuchtet, in ihren Sitten und Gebräuchen von den kriegführenden Griechen im Epos sich fast nicht unterscheiden, gleich behandelt werden, ist selbstverständlich.

Wir sind allerdings nicht mehr in der Lage zu erkennen, inwieweit Sage und Dichter in der Frage der Todtenbestattung sich entgegenkamen; treffen aber kaum irren, wenn wir annehmen, dass bereits die Sage in jüngerer Fassung, die gerade damals neue Nahrung bekam, als die Griechen nach Kleinasien in die Nähe jener Stätten zu dauerndem Aufenthalt kamen, welche die aus ihrer festländischen Heimat herübergebrachten Sagen verherrlichten, die Leichenverbrennung kannte, und dass die Dichter keinen Grund hatten, dieser wenn auch jüngeren, so doch geläufigeren Tradition entgegenzutreten, wenngleich sie die Sitte der Beisetzung kannten.

Dass die Sitte des Verbrennens der Leichen bereits lange vor der Zeit der homerischen Dichter in Kleinasien geübt wurde, mag übrigens an dem Hinweis eine Stütze finden, dass man auch im hellenischen Mutterlande früher, als man bis jetzt annehmen konnte, Leichen verbrannte. Wir wissen nämlich durch die jüngsten Funde archaischer Gräber am Areios Pagos[1], dass bereits in der älteren Dipylonperiode sich in Attika die Leichenverbrennung findet, hier also neben, nicht nach der Beerdigung geübt wurde. Demnach steht nunmehr für Attika die Thatsache fest, dass schon seit der homerischen Zeit hier Verbrennung und Beisetzung nebeneinander bestanden, obwohl selbstredend die Beisetzung der ursprünglichere Gebrauch war. Die neue Sitte des Verbrennens kam aber offenbar von Osten, von den in Kleinasien angesiedelten Stammesbrüdern, bei denen sie, durch die oben erwähnten Umstände geschaffen, schon lange bestehen musste, bis sie, wenn auch zuerst nur allmälig, das Mutterland eroberte.

---

[1] Vgl. Berliner philologische Wochenschrift 1895, S. 317 u. den Athen. Mitth. 1895, S. 146—151.

Einen interessanten Einblick in die Bestattungsverhältnisse in Kleinasien zur Zeit der Blüthe des epischen Gesanges gewährt die von dem englischen Archäologen Paton entdeckte Nekropole von Assarlik in Karien zwischen Halikarnass und Myndos, über die zuletzt W. Helbig ausführlich gehandelt hat.[1] Die Gräberanlagen daselbst sind zwar nach dem Ende der mykenischen Periode gemacht, stehen aber dieser näher als der Zeit, aus welcher die Objecte der tiefsten Fundschichten der Altis oder die Gräberfunde des ausgebildeten Dipylonstiles stammen. Sie wurden also etwa in derselben Zeit zum ersten Male benützt, in die wir die Entstehung der ältesten Partien der homerischen Epen verlegen. Als Grabformen finden sich in Assarlik Ostotheken, den tombe a pozzo der Italiker und Etrusker entsprechend, ferner Gruben, gross genug, um einen unverbrannten Leichnam aufzunehmen (tombe a fossa), und Kammern, die, durch einen Dromos zugänglich, rechteckigen Grundrisses sind, nach oben convergirende Wände haben und an die mykenischen Grabanlagen (Kuppel- und Felsengräber) erinnern. Aber auch in den beiden letzten Arten von Gräbern fand sich nur Leichenasche: die Todten wurden zur Zeit der Anlage dieser Nekropole von dem dieselbe benutzenden Stamme nicht mehr beigesetzt, sondern verbrannt. Ältere, für die Aufnahme unverbrannter Leichname berechnete Grabformen wurden also noch beibehalten, als eine andere Behandlung des Leichnams, nämlich die Verbrennung, Gruben in den früheren Formen und Dimensionen überflüssig gemacht hatte.

Zu diesem Sachverhalt hat Helbig eine sehr lehrreiche Parallele aus Homer beigebracht, indem er auf die Verse Ω 795—798 hinwies, in denen es heisst, dass die verbrannten Gebeine Hektors in einer χρυσείη λάρναξ geborgen und in einer κοίλη κάπετος beigesetzt wurden:

καὶ τά γε χρυσείην ἐς λάρνακα θῆκαν ἑλόντες
πορφυρέοις πέπλοισι καλύψαντες μαλακοῖσιν·
αἶψα δ' ἄρ' ἐς κοίλην κάπετον θέσαν, αὐτὰρ ὕπερθεν
πυκνοῖσιν λάεσσι κατεστόρεσαν μεγάλοισι.

Helbig zeigt, dass κάπετος bei Homer synonym für τάφρος gebraucht wird und dass damit eine Grube von ansehnlicher Länge, die auch einen unverbrannten Leichnam hätte aufnehmen können, gemeint sei.[2] Für eine Eintiefung von mässigem Umfang stand dem Dichter das Wort βόθρος zur Verfügung, und auch der Umstand, dass die Oeffnung mit grossen dichtgefügten Steinen zugedeckt wurde, während für ein Grab nach Art der tombe a pozzo eine Deckplatte genügt hätte, spricht für die Länge der Grube, die demnach den tombe a fossa, die bekanntlich ebenfalls durch mehrere Platten geschlossen sind, ähnlich war.

[1] Nachrichten d. k. Gesellschaft d. Wissenschaften zu Göttingen, phil.-hist. Classe 1896, S. 237 ff.
[2] A. a. O., S. 237 f.

Nicht zu billigen aber ist es, wenn Helbig unter der homerischen λάρναξ ein Aschengefäss von mässiger Grösse versteht und zu deren Erläuterung nach Form und Ausstattung auf ein bronzenes, mit Silberblech belegtes Aschengefäss aus einem bei Vetulonia aufgedeckten, etwa dem 7. Jahrhundert angehörigen Grabe hinweist.[1] Es ist dies ein oblonges Kästchen mit dachförmigem Deckel, 0,68 m lang, 0,25 m breit und bis zur Giebelspitze 0,42 m hoch, das Knochenreste enthielt, die in ein Stück feiner Leinwand eingewickelt waren. Helbig gesteht selbst zu, dass man nach dem griechischen Sprachgebrauch unter λάρναξ einen Sarkophag verstehen könnte, verweist selbst auf die homerische silberne λάρναξ, bestimmt für das Handwerkszeug des Hephaestos (Σ 413), die er mit vollem Recht sich als eine umfangreiche Truhe denkt, sowie auf die grossen λάρνακες aus Cypressenholz (bei Thuk. II 34), die bestimmt waren, die Gebeine der einer und derselben Phyle angehörigen gefallenen Krieger aufzunehmen, und hält dennoch die gleiche Auffassung des Wortes an unserer Stelle wegen des bei λάρναξ stehenden Epithetons χρυσείη ab; denn selbst zugegeben, dass der Dichter hiermit nicht einen aus reinem Golde bestehenden, sondern mit Goldblech belegten Behälter aus Bronze oder Holz bezeichnen konnte, würde der Aufwand an Edelmetall befremden. Aber wird man mit einem fabulierenden Dichter über ein epitheton ornans wie „golden" rechten dürfen? Andererseits passt für die λάρναξ, wenn wir darunter einen Sarkophag verstehen, nicht nur die grosse Grube, sondern auch Ψ 758 πορφυρέοις πέπλοισι καλύψαντες μαλακοῖσι bekommt erst so seinen vollen Sinn: die Knochen wurden in purpurne Gewänder gehüllt. Es heisst nicht etwa, dass die Gebeine in zartes Linnen gewickelt waren, wie ein solches sich in dem oben erwähnten Aschenkästchen fand, sondern πέπλοι μαλακοί, weiche Decken, Tücher, also Gewebe grösseren Umfanges umschlossen die Brandreste. Entsprechend dem geräumigen Sarge und auch der Hülle, der Gebeine grosse purpurne Decken: wir denken uns die Gebeine auf diese Gewänder in der Lage, wie sie sich am menschlichen Körper befanden, ausgelegt und mit ihnen zugedeckt, gerade so, als ob diese anstatt der Knochen den ganzen menschlichen Leichnam umschlössen. Dieser Bestattungsmodus, die Grösse der Grube und die Aschentruhe, sowie die Gewandumhüllung der Knochen ist ein Ueberbleibsel aus der Zeit, wo unverbrannte Leichname derart der Erde übergeben wurden.

Da die Palatinische Nekropole, in der die Leichenasche ebenfalls in langen Gruben und (tönernen) Sarkophagen gefunden wurde, zu Zeiten der ersten Blüthe des epischen Gesanges entstanden ist, sehen wir, dass der Dichter in seiner Schilderung einen noch zu seinen Zeiten geübten Gebrauch verwerthet. Ganz anders geartet ist bereits der Gebrauch, der von dem Dichter der zweiten Nekyia gelegentlich der Bestattung des Achilleus ω 57—92 geschildert wird. Hier heisst es V. 71 ff.

---

[1] Notizie degli scavi 1887 T. XVIII S. 503 f. Helbig, a. a. O., S. 224, Anm. 2.

αὐτὰρ ἐπεὶ δή σε φλὸξ ἤνυσεν Ἡφαίστοιο,
ἠῶθεν δή τοι λέγομεν λεύκ' ὀστέ', Ἀχιλλεῦ,
οἴνῳ ἐν ἀκρήτῳ καὶ ἀλείφατι· δῶκε δὲ μήτηρ
χρύσεον ἀμφιφορῆα· ...
ἐν τῷ τοι κεῖται λεύκ' ὀστέα, φαίδιμ' Ἀχιλλεῦ,
μίγδα δὲ Πατρόκλοιο Μενοιτιάδαο θανόντος.

Statt des Sarges haben wir da eine goldene Aschenurne; der Grube gedenkt der Dichter gar nicht. Ja wenn es fortfährt V. 80 ἀμφ' αὐτοῖσι (d. h. um die Asche des Achilleus und Patroklos) δ' ἔπειτα μέγαν καὶ ἀμύμονα τύμβον χεύαμεν, so muss man sich fragen, ob er die Urne auch überhaupt in eine Erdvertiefung gestellt dachte.

Eine kleine gefässartige Aschenurne wird auch bei der Bestattung des Patroklos erwähnt. Ψ 252 ff.:

κλαίοντες δ' ἑτάροιο ἐνηέος ὀστέα λευκὰ
ἄλλεγον ἐς χρυσέην φιάλην καὶ δίπλακα δημόν,
ἐν κλισίῃσι δὲ θέντες ἑανῷ λιτὶ κάλυψαν.

Auch hier wird im Folgenden keiner Grube gedacht, sondern nur des um die Urne und über derselben sich erhebenden σῆμα oder τύμβος, der zudem nur einen provisorischen Charakter hat, da die Asche des Achilleus nach dessen Tode zu der seines Freundes gegeben werden soll (Ψ 243—248). Dort aber, wo die Seele des Patroklos dem Achilleus im Traume erscheint und den Wunsch ausspricht, im Tode mit ihm vereint zu sein, heisst es, Ψ 91:

ὣς δὲ καὶ ὀστέα νῶιν ὁμὴ σορὸς ἀμφικαλύπτοι
χρύσεος ἀμφιφορεύς, τόν τοι πόρε πότνια μήτηρ.

Schon die Alten haben erkannt, dass der letztere Vers mit Bezug auf ω 74 interpolirt sei; er kommt daher für uns nicht in Betracht. Was bedeutet aber σορός?[1] Man übersetzt das Wort gewöhnlich mit Aschengefäss und glaubt sich dazu wohl mit Rücksicht auf das im Verlaufe der Erzählung für das Behältniss der Asche des Patroklos gebrauchte Wort φιάλη gezwungen. Es ist aber bekannt, dass σορός den Sarg, die Todtenkiste (aus Holz oder Stein) bedeutet, und ich sehe nicht ein, warum man nicht das Wort an unserer Stelle ebenso deuten sollte, zumal da wir jetzt die beste Parallele zu der λάρναξ des Hektor haben. Die später erwähnte φιάλη wird aber ausdrücklich als provisorisches Behältniss für die Asche des Patroklos bezeichnet, Ψ 243 f.:

καὶ τὰ μὲν ἐν χρυσέῃ φιάλῃ καὶ δίπλακι δημῷ
θείομεν, εἰς ὅ κεν αὐτὸς ἐγὼν Ἄϊδι κεύθωμαι,

so dass man keineswegs sagen darf, σορός sei synonym für diese φιάλη gebraucht.

Im Sinne dieser Darlegungen möchte ich also behaupten, dass die Schilderung der Beerdigung Hektors nicht nur die vollkommenste und deutlichste, sondern auch

das ursprünglichste ist? die Erzählung in ω (Bestattung des Achilleus) hat keinen selbständigen Werth, sie lehnt sich in sclavischer Abhängigkeit an Ψ 236—256 an: hier wie dort ist das Knochenbehältniss ein Gefäss und ist die Grube nicht erwähnt. Während aber in Ψ dies gerechtfertigt ist, da es sich um ein Bestattungsprovisorium handelt und für die definitive Beerdigung der Dichter von Ψ einen Sarkophag (die σορός) voraussetzt, entbehren jene Modalitäten in ω ihrer raison d'être. Warum aber der Dichter für die provisorische Aufbewahrung der Gebeine des Patroklos ein Gefäss (φιάλη, Urne, Becken) verwendete und nicht gleich einen Sarg, erhellt aus der Erwähnung des Fettes (V. 243 und 253), in das die Gebeine gehüllt werden. Das Fett hatte die Aufgabe, das völlige Austrocknen der Gebeine zu verhindern, damit sie nicht bei der Wiedereröffnung des Gefässes, um sie mit denen des Achilleus zusammenzugeben, in Staub zerfielen. Dass zu solchen Conservirungszwecken ein Gefäss geeigneter war als ein Sarg, ist begreiflich. Auch hier zeigt sich wieder der Dichter von ω als Nachahmer unserer Stelle, da auch er die Gebeine (des Achilleus und Patroklos) in den ἀμφιφορῆ' οἴνῳ ἐν ἀκρήτῳ καὶ ἀλείφατι (V. 73) legen lässt, ohne den Grund zu durchschauen, warum dieses oder ähnliches in seiner Vorlage in Ψ geschieht.

Obwohl es als unbestrittene Thatsache gilt, dass in den ältesten und jüngsten Gesängen der homerischen Epen nur von Verbrennung die Rede ist, möchte ich doch behaupten, dass dieser Satz mit einer gewissen Einschränkung ausgesprochen werden sollte. Beschäftigen wir uns zunächst mit der Thatsache, um dann unseren Vorbehalt zum Ausdruck zu bringen. Dort, wo die Bestattungsceremonien ausführlicher geschildert werden, wird gewöhnlich auch die Verbrennung gedacht. Nicht nur die Leiche des Patroklos (in Ψ) und des Achilleus (in ω), sondern auch die des Trojaners Hektor (in Ω) wird verbrannt, und in Η werden Kriegerverbrennungen en masse geschildert. Es geht aber nicht an, etwa die Verbrennung als Auszeichnung für gestorbene Krieger aufzufassen. Denn wenn man auch die Thatsache, dass Α 52 die Scheiterhaufen der durch die Pest umgekommenen Achäer brennen, nicht als Gegenbeweis gelten lassen will und hierin vielmehr eine sanitäre Massregel erblickt, so beweist noch besser als etwa die Erzählung von dem Begräbniss des verunglückten Steuermannes Elpenor, der verbrannt wird, in der Vergleichung Ψ 222

ὡς δὲ πατὴρ οὗ παιδὸς ὀδύρεται ὀστέα καίων,

dass auch dem gewöhnlichen Manne im bürgerlichen Leben die Verbrennung zutheil wurde.

Erwin Rohde hat in seinem classischen Werke »Psyche« als Grund der Einführung der Verbrennung den Wunsch bezeichnet, die als mächtig geltenden Seelen völlig und schnell aus dem Reiche der Lebenden abzudrängen[1], sie für die Lebenden

[1] S. 29

unschädlich zu machen. Er bezeichnet daher die homerische Erzählung von der umständlichen und ceremoniösen Behandlung der Leiche des Patroklos als Rudiment einer anderen Vorstellung vom Schicksal der abgeschiedenen Seelen. Der sehr lebhafte Seelencultus, der hier zu Tage trete, weise auf eine Culturstufe hin, wo man nicht von der Nichtigkeit der aus dem Leibe geschiedenen Seele überzeugt gewesen sei, den Leichnam demnach auch nicht verbrannt, sondern um die von der Weiterexistenz ihres leiblichen Doppelgängers abhängige Seele zu erhalten, unverbrannt bestattet habe. Da aber der Dichter die Leiche des Patroklos schliesslich doch verbrennen werden lässt, so haben wir hier eine Verschmelzung der Gebräuche bei der Leichenbeisetzung mit denen bei der Verbrennung.

Helbig[1] will auch die Sitte, auf den Scheiterhaufen Gefässe mit Honig zu stellen (Ψ 170, ω 67 f.), als Ueberbleibsel aus der Zeit, in der die Todten mittelst Honig vor der Beisetzung künstlich conserviert wurden, ansehen; doch sind Honig und Oel auch sonst die gewöhnlichen Opfergaben, weshalb man jene Sitte offenbar zu den Todtenopfern in Beziehung zu bringen hat.[2]

In der Sarpedonepisode in Π bittet Here den Kronion, er möge gestatten, dass Patroklos den Sarpedon tödte; den Leichnam sollen Thanatos und Hypnos nach Lykien bringen:

ἔνθα ἑ ταρχύσουσι κασίγνητοί τε ἔται τε
τύμβῳ τε στήλῃ τε· τὸ γὰρ γέρας ἐστὶ θανόντων.[3]

Als dann Sarpedon wirklich getödtet ist, wascht auf Zeus' Befehl Apollon den Leichnam in den Fluthen des Flusses, salbt ihn mit Ambrosia, zieht ihm herrliche Gewänder an und lässt ihn durch die beiden obgenannten Wesen zur Bestattung nach Lykien bringen. Die Bestattungsfeierlichkeit wird nicht geschildert, sondern Zeus wiederholt zum Schlusse seines Auftrages an Apollon nur die oben darauf bezüglichen beiden Verse aus der Rede Heres. Ueber das Wort ταρχύειν — ταρχύσουσι hat Helbig in durchaus einleuchtender Weise gehandelt[4] und seine ursprüngliche Bedeutung „einbalsamieren" festgestellt. Wenn er aber meint, das Wort wurde dann von der bei der Bestattung nöthigsten Operation auf die Bestattung überhaupt übertragen und es behielt diese Bedeutung auch, als die Leichenverbrennung an die Stelle des bisher üblichen Begrabens getreten war, so kann ich ihm nicht so ohne weiters beistimmen. Allerdings findet sich das Wort auch noch Η 85 und hier ergibt sich aus dem Zusammenhang, dass es mit Bezug auf einen zu verbrennenden Leichnam gebraucht ist. Aber gerade der Gesang Η ist notorisch einer der allerspätesten überhaupt und zeigt auch sonst den Dichter in Bezug auf seine den Todtencult betreffenden Anschauungen mit den darauf bezüglichen homerischen Anschauungen in Widerspruch, man vergleiche die Verse 333 ff., wo es in ganz unhomerischer Weise gewissermassen als Erklärung der Todtenverbrennung im Lager vor Troia heisst.

[1] Hom. Ep.² 46. [2] Rohde a. a. O. S. 15 Anm. 2. [3] Π 456 f. (674 f.). [4] Hom. Ep.² 55.

[illegible]
[illegible]
[illegible]

Schon Aristarch hat diese Verse als Erfindung eines späteren Dichters gebrandmarkt.[1] Im obigen Verse hat nun der Dichter der νεκύων ἀναίρεσις in *H* das Wort ταρχύειν dem homerischen Sprachschatze entnommen, ohne seine Bedeutung zu verstehen. Denn dass an den beiden Originalstellen ταρχύειν nicht in seiner ursprünglichen Bedeutung »einbalsamieren« gebraucht sein sollte, lässt sich nicht ernsthaft begründen. Wenn man nämlich bedenkt, dass es sich nur um eine Bestattung in Lykien handelt, bei der das strittige Wort gebraucht wird, so scheint durch dasselbe absichtlich ein Unterschied bezeichnet zu werden zwischen dieser und der Bestattungsweise vor Troja. Auch durch die symbolischen Gestalten des Todes und des Schlafes scheint der Dichter haben andeuten wollen, dass Sarpedons Leichnam in conserviertem Zustande, also unversehrt und unverbrannt zum Todesschlaf gebettet wurde. Und dass er dies durch das Wort ταρχύειν ausserordentlich passend thun konnte, werden selbst die nicht leugnen wollen, welche unserer Auffassung beizupflichten aus dem Grunde sich nicht entschliessen können, weil es die einzige Stelle wäre, wo das homerische Epos von Beisetzung spräche.

Der Einwand, dass ταρχύειν im Sinne von θάπτειν stehe, und dass letzteres auch von der Bestattung verbrannter Leichen gebraucht werde (vgl. Ψ 71, wo Patroklos sagt θάπτε με ὅττι τάχιστα πύλας Ἀΐδαο περήσω), ist nicht stichhältig, da θάπτειν auf den letzten Act des Begräbnisses auf jeden Fall angewendet werden kann, ταρχύειν aber nur für den einen Fall der Beisetzung des conservierten Leichnams. Ein weiterer Einwand, dass auch die Leiche des Patroklos von Thetis durch Einträufelung von Nektar und Ambrosia durch die Nase conserviert wurde (Σ 38 f.) und demnach das ταρχύειν auf diese provisorische Conservierung (für die Dauer der Exposition des Leichnams) sich beziehen könne, ist deshalb hinfällig, weil ohnedies schon Apollo durch die Anwendung von Ambrosia jene momentane Conservierung am Leichname des Sarpedon vorgenommen hat. Nach meiner Ansicht haben wir also hier einen Fall, wo ein homerischer Dichter einen Leichnam allerdings in einem fremden Lande unverbrannt bestattet werden lässt.

In diesem Zusammenhang mag noch einer anderen Stelle gedacht werden. In *Δ* malt Agamemnon die bösen Folgen des Unglückes aus, wenn Menelaos getödtet würde, ein Unglück, das jenem thatsächlich infolge des Pfeilschusses des Pandaros gedroht hatte: die Achaeer würden dann begehren, in die Heimat zurückgebracht zu werden, Helena müsste den Troern belassen werden, und Menelaos würde ruhmlos in Troias Erde ruhen. Das letztere drückt der Dichter folgendermassen aus V. 174 ff.

[1] Rohde, a. a. O. S. 18, Anm. 5.

σοὶ δ' ὀστέα πύσει ἄρουρα
κειμένου ἐν Τροίῃ ἀτελευτήτῳ ἐπὶ ἔργῳ
καί κέ τις ὧδ' ἐρέει Τρώων ὑπερηνορεόντων
τύμβῳ ἐπιθρῴσκων Μενελάου κυδαλίμοιο

Die Worte σέο ὀστέα πύσει ἄρουρα passen nur auf einen mit Fleisch, Knochen und Sehnen begraben, nicht auf einen zu calcinierten Knochen verbrannt gedachten Leichnam, und thatsächlich wird auch sonst das Wort πύθω (πυθέσθαι) nur von Leichen gebraucht, deren Fleisch und Knochengerüst in Fäulnis übergehen konnte, also, da sonst die Bestattung mit der Verbrennung identisch ist, von unbestatteten Leichnamen, vgl. z. B. A 355, μ 45. Wenn wir also nicht annehmen wollen, dass hier ein Dichter den Menelaos sich unverbrannt bestattet denkt, — für diesen Fall könnten allerdings die Verse Δ 98 f. nicht von derselben Hand stammen, — so müssen wir doch wenigstens zugeben, dass in einem die Leichenverbrennung voraussetzenden Zusammenhang eine auf Grund der Sitte der Leichenbestattung geprägte Phrase verwendet ist.

Durch diese Darlegungen wird allerdings die Thatsache, dass bei Homer die Todten verbrannt werden, nicht alteriert, aber es wird durch sie wenigstens theilweise die grosse Kluft überbrückt, die zwischen der mykenischen und homerischen Todtenbestattung besteht. Wir glauben gezeigt zu haben, dass nicht auf dem Wege der Revolution, sondern auf dem der Evolution die homerischen Dichter die neue Form der Bestattung übernahmen, denn durch neue Verhältnisse wurde schon lange vor ihnen eine neue Sitte geschaffen, ohne dass deshalb die Erinnerung an die alte geschwunden oder gar gewaltsam unterdrückt worden wäre. Was beibehalten werden konnte, wurde zunächst im Leben und später in der Dichtung beibehalten. Daher wird auch noch im Epos die Todtenasche in derselben Weise der Erde übergeben wie unversehrte Leichname, nämlich in grossen Särgen und in grossen Gräbern beigesetzt. In einem Falle (in der Sarpedonscene) spricht der homerische Dichter möglicherweise sogar noch von der Bestattung des unverbrannten Leichnams; an einer andern Stelle (Δ 174) ist entweder dasselbe anzunehmen, oder es wird von einem als Asche beerdigten zu denkenden Todten in einer derartigen Phrase geredet, als ob er mit dem Fleische seines Körpers begraben wäre. Wie weit in diesen Fällen die Dichter bloss durch die Uebung ihrer Zeit und wie weit sie auch durch die von ihnen verwendete Fassung der betreffenden Sage beeinflusst wurden, entzieht sich unserer Kenntnis; wenn freilich einmal (bei der Leichenfeier des Patroklos) selbst die der eigentlichen Bestattung vorangehenden Ceremonien derartig geschildert werden, dass sie mit den für die Verbrennung massgebenden religiösen Anschauungen im diametralen Widerspruch stehen und sich als aus der Zeit der Todtenbestattung stammend erweisen, so war hier offenbar die Sage allein das jene Züge erhaltende Element.

AUGUST ENGELBRECHT

DER HOMERISCHE DISKOS.

Dass die Scholien zu den vom Diskoswurf handelnden Homerstellen in der Annahme einer durchbohrten und mittelst eines Seiles geschleuderten Wurfscheibe mit dem Texte selbst contrastiren, hat Ridder, Revue des études gr. X 455 ff. unabhängig von den Ausführungen in den Abh. des Wiener Seminars X 20 ff. ebenfalls erkannt. Unhaltbar erscheint jedoch sein Versuch, diese Scholien, denen in der Wirklichkeit etwas habe entsprechen müssen, für die spätere Geschichte der Diskobolie zu verwerthen.

In dem Texte der Scholien (s. unten) wird überall klar und deutlich von einem durchbohrten Diskos am Seil gesprochen, der Homertext selbst hingegen und die Kunstdenkmäler bis hinauf ins 6. Jahrhundert v. Chr. kennen nur massive Scheiben. Es bleibt somit, meint Ridder, nur der Zeitraum von Homer bis zum 6. Jahrhundert übrig, um die Lesart der Scholien unterzubringen. Sie sei bei der Einführung des Pentathlon (708) im Gebrauche gewesen und zu diesem Datum von Eratosthenes, auf dessen Olympionikenverzeichniss die Scholien zurückgehen, erwähnt worden. Aus ihm habe dann ein Homererklärer anachronistisch geschöpft. Der merkwürdigen Thatsache, dass in der sonstigen schriftlichen und monumentalen Ueberlieferung sich von dieser eigenthümlichen Diskosform nicht die Spur erhalten hat, stellt Ridder den Hinweis auf eine jetzt ohne Nummer im athenischen Nationalmuseum befindliche Bronze entgegen (Catal. des bronzes du Polytechn. 528 [610], p. 104), die nach ihm ein derartiger durchbohrter Diskos sein müsse.

Was dieses für Ridders Darlegung so wichtige Stück eigentlich vorstellt, ist nun ohne Besichtigung schwer zu entscheiden. Dass es kein Diskos ist, kann aber nach Ridders genauer Beschreibung als sicher gelten. Dagegen sprechen schon die geringen Dimensionen ($d = 11.5$), wogegen die sonstige Grösse der Disken Abh. a. a. O. 24 ff. zu vergleichen ist. Das Gewicht kann nicht einmal ein halbes Kilogramm betragen, was für turnerische Zwecke viel zu gering wäre. Ganz unerklärlich bleibt die verschiedene Behandlung der beiden Seiten, die eine ganz glatt, die andere gleichsam gewellt, indem der Rand und die Mitte vorspringen. Und schliesslich, warum ist die Bohrung viereckig? Für ein Seil war doch eine runde Oeffnung praktischer und auch technisch leichter herzustellen. So ist auch diese Bronze den vermeintlichen »durchbohrten Disken« beizuzählen, die Abh. a. a. O. 21 zusammengestellt wurden.

Wie steht es nun mit der Beweiskraft der in ihren Angaben völlig isolirten Scholien? Dass sie alle auf das Olympionikenverzeichniss des Eratosthenes zurückgehen und dass dieser anlässlich der Einführung des Pentathlon einen historischen Ueberblick über die jetzt vereinigten Kampfarten gab und dabei auch ausführlicher

vom Diskos sprach, mag richtig sein. Woher aber konnte er die merkwürdige Kunde von einem durchbohrten Solos haben, nachdem etwas Derartiges nachgewiesenermassen seit dem 6. Jahrhundert unerhört war? Doch wohl wiederum nur aus der letzten Quelle für älteste griechische Geschichte, aus Homer, auf den schon der Ausdruck σόλος mit Sicherheit hinweist, denn er war nur in der epischen Sprache gebräuchlich und wurde erst durch die Alexandriner neuerdings in die Literatur eingeführt. Da bei Homer jedoch der Wurfschwung nicht ausführlich beschrieben wird, die vorhandenen Andeutungen aber den Scholien unzweifelhaft widersprechen, so kann die irrige Vorstellung nur aus missverständlicher Auffassung des Textes resultieren.

Die Fassung der Scholien, deren Erläuterungen auch sonst sichtlich dem Texte selbst entnommen sind, gibt hiefür eine genügende Handhabe. Schol. Vrct. B Ψ 826: ὁ δὲ δίσκος λίθος ἦν κυκλοτερής, μέσον ἔχων τρύπημα, ἐξ ἧς, ἐξάψαντες καλώδιον [illegible] τὸ [illegible], βάλλειν [illegible] ἐν Ὀδυσσείᾳ (Θ 190) [illegible] λίθος. Schol. BEHPQT Θ 128: [illegible] ἦν ὁ δίσκος λίθινος, ὃ σολ[illegible] ἔχων [illegible] ἐν τῷ μέσῳ, ὃν [illegible]. Schol. HV Θ 189: περιστρέψας [illegible]. Schol. BHQT Θ 190: ὁ δίσκος λίθος ἦν [illegible], ἐν Ὀλυμπιονίκαις [illegible] κατὰ τὸ μέσον καὶ ἔχοντι καλώδιον [illegible] βάλλουσιν [illegible]. Bemerkenswert ist hier überall weniger die Erklärung von δίσκος oder σόλος als eine Klarlegung des durch δινήσας (Ψ 840) und περιστρέψας Θ 189 im Texte angedeuteten Vorganges. Den Diskos im Kreise zu schwingen — so dachten die Erklärer — geht nur an, wenn er eine Handhabe trägt, und diese kann bei einer runden Scheibe nur in einem Metallring befestigt sein, somit muss der homerische Diskos diese Eigenschaften gehabt haben. Dass die Voraussetzung dieses Schlusses unrichtig ist, wurde Abb. 32 ff. gezeigt. Denn auch bei einem vollen Kreisschwung kann die Scheibe ohne Handhabe mit der Hand fest angepackt werden. Die Existenz eines solchen geht aus den Monumenten und der Literatur hervor und ist neuerdings durch einen Fachmann auf dem Gebiete des Turnwesens, Dr. H. Schnell, in der »Zeitschr. f. Turnen u. Jugendspiele« VI, [illegible] S. [illegible] erhärtet und die Eigenart dieses Wurfes näher ausgeführt worden. Ob Eratosthenes selbst die Schlüsse aus Homer gezogen oder die Angaben über den Solos etwa den Glossen des Zenodot entnommen hat, muss dahingestellt bleiben. Für die Geschichte des Diskoswurfes sind sie jedenfalls wertlos, und da bei Homer wie in historischer Zeit vom 6. Jahrhundert an ausschliesslich die volle Scheibe in Verwendung steht, muss doch wohl naturgemäss auch in der Zwischenzeit nur solche angenommen werden.

JULIUS JÜTHNER



THESEUS UND DER MEERSPRUNG BEI BAKCHYLIDES, XVII.

Unter den vielen Sagen, die uns von dem wiedergefundenen mythenreichen Dichter Bakchylides geschildert werden, erregt die Theseussage im siebzehnten Gesang ein ganz besonderes Interesse. Es wird dort erzählt, wie Theseus auf der Fahrt nach Kreta mit Minos in Streit geräth, wobei sich Minos auf die Herkunft von Zeus, Theseus dagegen auf die Vaterschaft des Poseidon beruft. Minos erbittet ein Zeichen von Zeus, und dieser sendet in einem zuckenden Blitzstrahle das verlangte Zeichen. Dann wirft Minos einen Ring in die Tiefe des Meeres, und Theseus stürzt sich ins Meer, um den Ring zu holen und damit den von Minos verlangten Beweis für seine göttliche Herkunft zu liefern. Delphine tragen den Poseidonsohn in das Haus seines Vaters, wo er Amphitrite und die Nereiden trifft. Amphitrite verehrt ihm einen Mantel und einen Kranz, und mit diesen Gaben der Göttin ausgestattet, steigt Theseus aus den Meeresfluthen.

Diese Sage war vor der Wiederauffindung des Bakchylides wohl nicht ganz verschollen, aber in der Litteratur nur durch Paus. I 17, 2. 3 und Hygin Astron. II 5 bekannt. Dazu kamen ein paar oft sehr Vasengemälde, vor allem die Darstellung auf dem Bologneser Krater, die im Museo Italiano di ant. class. III tav. 1 abgebildet ist. Es ist Roberts Verdienst, auf die Bedeutung dieser Sage schon vor der Entdeckung des Bakchylides hingewiesen zu haben[1], und kurz nach dem Erscheinen der Kenyon'schen Ausgabe hat derselbe Gelehrte der betreffenden Theseus-

[1] Archäol. Anzeiger 1889, S. 142.

sage, die uns zuerst bei Bakchylides in voller Anschaulichkeit entgegentritt, die sagengeschichtliche Würdigung gegeben.[1]

Die Sage von dem Meersprunge des Theseus hat mir den Anlass gegeben, ähnliche Züge, die uns in den altgriechischen Meeressagen nicht selten begegnen, zusammenzustellen. In der archäologischen Wissenschaft hat man ja längst mit Erfolg daran gearbeitet, die verschiedenen Typen, welche in den erhaltenen antiken Denkmälern überliefert sind, zu sondern und zu ordnen. Eine derartige Methode wäre auch für die griechischen Mythen und Cultgebräuche wünschenswerth, und wenn auch etwas dafür gethan ist, bleibt dennoch vieles übrig. Ich will im Folgenden einen Sagentypus verfolgen, den wir besonders auf den Inseln und an den Ufern des Aegaeischen Meeres wiederfinden. Das Material ist wohl bekannt, die meisten Sagen sind bereits von Tümpel,[2] Crusius[3] und Maass[4] in trefflichen Untersuchungen behandelt oder wenigstens gestreift worden. Es dürfte sich aber doch verlohnen, zunächst im Anschlusse an die bei Bakchylides XVII geschilderte Theseuslegende die betreffenden Sagen und Cultgebräuche noch einmal zu betrachten. Dabei werde ich das mehr Bekannte nur streifen, um dann auf das mehr Entlegene etwas näher eingehen zu können.

Wir fangen mit Kreta an. Dort stürzt die der Artemis nahestehende Göttin Britomartis-Diktynna nach der Legende, von Minos verfolgt, ins Meer.[5] In etwas veränderter Form kehrt diese kretische Sage in Troezen wieder. Nach Paus. II 30, 7 verfolgt dort Saron eine Hirschkuh. Sie stürzt ins Meer, rettet sich aber durch Schwimmen. Saron dagegen, der ihr [illegible] selber ins Meer nachgesprungen ist, ertrinkt. Sein Körper wird ans Land gespült und im Heiligthume der Artemis begraben.[6] Diese Artemis ist wohl keine andere als Diktynna, wie auch die troezenische Artemis im Hippolytos des Euripides genannt wird. Denselben Typus finden wir, wenn auch in etwas veränderter Form, in der korinthischen Sage wieder: dort stürzt sich Ino von der Moluriischen Klippe mit dem Kinde Melikertes ins

Hermes XXXIII (1898), S. 180 ff.

[2] Tümpel, Bemerkungen zu einigen Fragen der griechischen Religionsgeschichte, Gymn. Prog. Neustettin 1888.

[3] Crusius, Die homerische Demeterhymnos und die Legende von der Verwandlung der Tyrrhener, Philologus XLVIII (N. F. II), S. 193 ff. Beiträge zur griech. Mythologie und Religionsgesch., Gymn.-Prog. Leipzig 1886.

Maass, Aiolische Inschriften, Hermes XXIII (1888), S. 70 ff.

[5] Ihre Erlösung als Fischer- und Meeresgöttin will Maass hier bewerthet wissen sollen. Mit vollem Recht hat Maass in der [illegible] 1896, Sp. [illegible] gegen die von Usener, Götternamen, S. 43 f. vorgetragene Deutung der Diktynna Einspruch erhoben.

[6] Diese Legende kehrt auch in Stymphalos wieder, wo bei einer durch die Zustopfung des Katavothra verursachten Ueberschwemmung ein Jäger eine Hirschkuh bis in das angestaute Wasser verfolgt. Jäger und Hirschkuh gerathen schwimmend in den Schlund des Katavothra, die sich zugleich dem angestauten Wasser eröffnet, so dass das Land wieder trocken wurde. Diese Rettung wurde der Artemis verdankt. Paus. VIII 22, 8 ff.

Meer. Sie blieb unter den Nereiden, während Melikertes-Palaimon am Isthmos zusammen mit Poseidon verehrt wurde.

Allbekannt ist die Sage von Arion, dem lesbischen Sänger, zugleich aber einem sowohl dem Poseidon wie dem Apollon nahestehenden Heros, der auf einer Seereise vom Schiff ins Meer gestürzt, aber wunderbar errettet wurde. Dieselbe Geschichte wurde auch von dem poseidonischen Heros Phalanthos-Taras erzählt.[1] Auf Lesbos geschah dasselbe mit einem anderen poseidonischen Heros, Enalos. Die ersten Ansiedler von Lesbos hatten vom Orakel die Weisung bekommen, wenn sie nach dem ἕρμα μεσόγειον führen, dem Poseidon einen Stier, der Amphitrite und den Nymphen eine Jungfrau lebendig ins Meer zu versenken. Das Los traf nach Plut. Sept. sap. conv. 20 p. 163ᵇ (vgl. De soll. an. 36 p. 984ᵉ) die Tochter des Smintheus. Als diese ins Meer gestürzt werden sollte, sprang Enalos, ihr Geliebter, ins Meer herab, wurde aber mit der Geliebten durch Delphine gerettet (Plut., II ; Athen. XI 466ᶜᵈ; vgl. Tümpel a. a. O. S. 1 ff.).

Bei der boiotischen Stadt Anthedon ist Glaukos, der Gott der Schiffer und Fischer, zu Hause. Das Γλαύκου πήδημα bei Anthedon bewahrte noch zu Pausanias' Zeiten (Paus. IX 22, 6) die Erinnerung an den Sturz ins Meer, den dort Glaukos einst unternommen hatte. Der Grund zu diesem Wassersprung wird verschieden angegeben.

Eine verwandte Erscheinung ist die rhodische Halia-Leukothea, eine der Meeresaphrodite nahestehende Göttin oder Heroine. Beim Erscheinen der Aphrodite auf der Insel bewirkt der Zorn der Göttin bei der Halia eine solche Verzweiflung, dass sie ins Meer springt, wo sie unter dem Namen Leukothea göttliche Ehren genösst (Diod. V 55).

Zu diesen Meeresheroen beziehungsweise Heroinen gehört auch Aigeus, der dem Poseidon so nahe steht, dass er als der zum Heros gewordene Poseidon oder als ein älterer mit Poseidon identifizierter Gott betrachtet wird. Allbekannt ist sein Sturz von der Akropolis zu Athen. Dies ist aber eine spätere Erfindung (Apollod. Epit. I 10; Diod. IV 61; vgl. Plut. Thes. 22; Paus. I 22, 4). In der ursprünglichen Sage hat sich wohl auch Aigeus wie die anderen poseidonischen Heroen ins Meer gestürzt — eine Version, die sich bei Hygin. Fab. 242, Bonn und Servius ad Verg. Aen. III 74 wiederfindet.

Aber dieser Wassersprung gehört nicht allein zu dem poseidonischen Kreis. Es gab sowohl unter den hellenischen wie den vorhellenischen Göttern solche, die dem Poseidon die Herrschaft über das Meer mit Erfolg streitig machten. Zu den letzteren gehören besonders Apollon und Dionysos. Die Nachrichten über Dionysos Πελάγιος hat Maass im Hermes XXIII 70 ff. zusammengestellt. Es war ein in Thrakien, Thessalien (Eurymenai, Pagasai), Boiotien (Anthedon, Tanagra) und Attika

[1] Studniczka, Kyrene, S. 175 ff.

verehrten Gott. Zu den von Maass gesammelten Zeugnissen darf auch Paus. II 35 1 hinzugefügt werden. Der Ort ist Hermione, wo dem Dionysos Μελάναιγις zu Ehren jährlich Spiele gefeiert wurden, bei denen unter anderen Aufführungen auch ein Wettkampf zwischen Tauchern stattfand, die ins Meer sprangen. Es ist deutlich, dass dieser hermionische Festgebrauch sich mit der Sage von Dionysos und den tyrrhenischen Seeräubern berührt. Jene werden im homerischen Dionysoshymnus von dem Gotte in Delphine verwandelt und werfen sich als solche ins Meer, wie sie auch an dem athenischen Lysikratesdenkmal dargestellt sind. Es ist das alte Wassersprungmotiv, das sich in dieser Sage und dem verwandten hermionischen Festgebrauche wiederholt.

Dies führt uns zur Betrachtung einiger anderer Cultgebräuche, die dasselbe Motiv darbieten. Dass zwischen den Sagen und den Cultgebräuchen ein inniger Zusammenhang besteht, ist allgemein anerkannt, wenn wir auch nicht sicher nachweisen können, in welchen Fällen die Sage für den Cultgebrauch prototypisch ist oder umgekehrt. Wir fangen mit dem Kreise der Amphitrite und der Nereiden an.

Die oben erwähnte Legende von der ins Meer versenkten Jungfrau bei der Gründung von Methymna auf Lesbos mag vielleicht mit einem wirklichen Cultgebrauche zusammenhängen. Dass später den griechischen Schiffern die auch unter anderen Völkern bekannte Sitte herrschte, in Sturmesnoth und Meeresgefahren einen Menschen lebendig ins Meer zu versenken (καθ' ἀλὸς ῥίπτειν ἄνθρωπον), bezeugt Eustath. De Hysm. VII 12 ff. (Le Bas). Bei der Colonisation von Lesbos wurde nach der Legende auch dem Poseidon zu Ehren ein Stier ins Meer gestürzt (Plut. Sept. sap. conv. 20 p. 163[c]). Ein ähnlicher Gebrauch fand wahrscheinlich auch bei einem Fest in Koryanda statt (Le Bas, Asie Mineure 499). Wem die dortige Leitungie des καταποντισμὸς galt, ist nicht bezeugt. Robert[1] vermuthet indessen nicht ohne Grund, dass das Opfer dem Poseidon gewidmet war. Uns genügt, hier einen Cultgebrauch zu constatiren, der wohl in der Versenkung eines Stieres ins Meer bestand. Ἀφιέναι ist neben καθιέναι der gewöhnliche Ausdruck für das Versenken ins Meer, vgl. Athen. XI 466[c] παρὰ τῆς ἀφειδοῦς εἰς τὴν θάλασσαν ἀφεῖσαν. Paus. I 44 8 ἐνταῦθα παρελθεῖν ἡ ὅλη Σκίρων ἀφιέναι ἐς θάλασσαν τὴν οὖσαν ἐπὶ Θυσίας. Schol. ad Lycophr. Al. 284 ἄρτους ἀφιέναι ἐν τῇ θαλάσσῃ.

Dann liegt auch die Vermuthung nahe, dass Zeus Ἀφέσιος am Wege von Megara nach Korinth von einem ähnlichen Cultgebrauche den Beinamen bekommen habe. Zeus Ἀφέσιος hatte sein Heiligthum ἐπὶ τοῦ ἄκρου τῷ ὄρει dicht bei den Skironischen Felsen, nicht weit vom Meere (Paus. I 44 9, vgl. Lolling in der Ἐφημ. ἀρχαιολ. 1887 S. 213 ff. 1890 S. 59 ff.). Gerade dort war ein bekannter Wassersprung localisirt; nicht weit von dort war Ino mit Melikertes ins Meer gesprungen (Paus. I 44 7) und dasselbe Sagenmotiv finden wir an denselben Orten in der

[1] Preller-Robert, Griech. Mythol. I 57

Sage von Theseus und Skiron wieder. In diesem Zusammenhange möchte ich vermuthungsweise auf eine benachbarte Gottheit hinweisen, die Athena Αἴθυια (Paus. I 5, 3; 41, 6. Lycophr. 359. Hesych. s. v. ἐν δ' αἴθυια). Der Beiname Αἴθυια bezeichnet einen Wasservogel, wohl Taucher oder Möve. Mit einem solchen Vogel wird Ino Leukothea in der Odyssee V, 352 f. verglichen:

αὐτὴ δ' ἂψ ἐς πόντον ἐδύσετο κυμαίνοντα
αἰθυίῃ εἰκυῖα· μέλαν δέ ἑ κῦμ' ἐκάλυψεν.

Wir finden hier denselben Wassersprung, der uns so häufig unter den Seegöttern und Seedämonen begegnet, und es wäre wohl möglich, dass Athene auf der Felsklippe an der megarischen Küste diesen Namen trug, weil die Sage von der Göttin einen ähnlichen Meersprung zu erzählen wusste.

Sicher bezeugt ist der im Apollonculte auf Leukas vorkommende Sprung ins Meer, ein jährlich wiederkehrender Festgebrauch, der uns bei Strabo X p. 452 überliefert ist. Dort wurde von dem steilen Vorgebirge ein Mensch ins Meer gestürzt. Mit der Zeit war die Sitte insofern gemildert worden, als dem Körper des betreffenden Menschen Federn und Vögel angebunden wurden, um den Sturz weniger gefährlich zu machen. Unten am Meere lagen mehrere Boote, die dazu bestimmt waren, den Herabgestürzten aufzunehmen. Als Prototyp für diese Festsitte wurde der Jäger Kephalos genannt, der nach der Sage dort den Sprung zuerst gemacht hatte, um die durch den Mord an der Gattin herbeigeführte Blutschuld zu sühnen. Kephalos ist eigentlich im Osten von Attika, in der Gegend von Thorikos zu Hause. Dort ist er Stammvater der Kephaliden. Er ist ein mit Apollon nahe verwandter Heros, und in dem Gentilheiligthume der Kephaliden am Aigaleos soll nach Paus. I 37, 6 anfangs nur Apollon verehrt gewesen sein. Θορικός bedeutet Ort, wo man hüpft oder springt, und Gruppe übersetzt mit Recht den Namen durch »Sprungstein«.[1] Thorikos liegt am Meeresufer; die Lage der Namen und der mit dem leukadischen Cultgebrauche verknüpfte Heros Kephalos beruht gewiss nur in der Annahme, dass dort ein ähnliches Motiv in dem Cult oder in der Sage vorhanden war.

Dass die Griechen ihre älteren Dichter und Gesetzgeber mit mythischen Zügen gerne ausgestattet haben, ist wohl bekannt. Die Gestalt des Lykurgos wurde früh mit dem Zeus Lykaios oder dem Apollon Lykaios entlehnten Zügen ausgestattet. Arion hat vom Apollon Delphinios einen mythischen Zug geliehen, den Sturz ins Meer, und dasselbe Motiv ist von der Aphrodite-Leukothea auf die lesbische Sappho übertragen worden. Hesiodos hat mit Apollon Delphinios[2] mehrere Züge gemeinsam, darunter auch den Wassersprung und die Delphine, wenn auch

[1] Gruppe, Griech. Mythologie und Religionsgesch. (J. v. Müller, Handbuch der class. Altertumswissensch. V 2), S. 41.
[2] Vgl. Gruppe, a. a. O. S. 76, 90.

in den Legenden vom Tode des Hesiodos das ursprüngliche Sagenmotiv etwas verwischt worden ist. Die Legende ist im Certam. Homer. et Hes. 116 ff. (Rzach) folgendermassen überliefert:[1]

Ὁ δὲ Ἡσίοδος, ἀκούσας τοῦ χρησμοῦ, τῆς Πελοποννήσου μὲν ἀνεχώρει, νομίσας τὴν ἐκεῖ Νεμέαν τὸν θεὸν λέγειν, εἰς δὲ Οἰνόην τῆς Λοκρίδος ἐλθὼν καταλύει παρ' Ἀμφιφάνει καὶ Γανύκτορι, τοῖς Φηγέως παισίν, ἀγνοήσας τὸ μαντεῖον· ὁ γὰρ τόπος οὗτος, ἅπας, ἐκαλεῖτο Διὸς Νεμείου ἱερόν. διατριβῆς δ' αὐτῷ πλείονος γενομένης ἐν τοῖς Οἰνοεῦσιν (Ktimenos und [illegible]) ὑπονοήσαντες οἱ νεανίσκοι τὴν ἀδελφὴν αὐτῶν μοιχεύειν τὸν Ἡσίοδον, ἀποκτείναντες εἰς τὸ μεταξὺ τῆς Εὐβοίας καὶ τῆς Λοκρίδος πέλαγος κατεπόντισαν. τοῦ δὲ νεκροῦ τριταίου πρὸς τὴν γῆν ὑπὸ δελφίνων προσενεχθέντος ἑορτῆς τινος ἐπιχωρίου παρ' αὐτοῖς οὔσης Ἀριαδνείας πάντες ἐπὶ τὸν αἰγιαλὸν ἔδραμον καὶ τὸ σῶμα γνωρίσαντες, ἐκεῖνο μὲν πενθήσαντες ἔθαψαν, τοὺς δὲ φονεῖς ἀνεζήτουν. οἱ δὲ φοβηθέντες τὴν τῶν πολιτῶν ὀργὴν κατασπάσαντες ἁλιευτικὸν σκάφος διέπλευσαν εἰς Κρήτην· οὓς κατὰ μέσον τὸν πλοῦν ὁ Ζεὺς κεραυνώσας κατεπόντωσεν, ὥς φησιν Ἀλκιδάμας ἐν Μουσείῳ.

Die hier mitgetheilte Legende geht, sowie die damit übereinstimmende Stelle in Tzetzes Vita Hesiodi auf den Sophisten Alkidamas, den Schüler des Gorgias zurück. Dieser verlegt den Schauplatz nach dem opuntischen Lokris, während in einer andern, auf Eratosthenes zurückgehenden Version der Tod des Hesiodos nach Oinoe im Lande der ozolischen Lokrer verlegt wird. (Vgl. Pallat De fabula Ariadnaea S. 11 ff.) Wir lernen aus der auf Alkidamas zurückgehenden Legende, dass an der Küste der opuntischen Lokrer ein Ariadneheiligthum lag und dass dort die mit dem Cultus des Apollon (Delphinios) verknüpfte Sage vom Tode des Hesiodos zu Hause war. Es ist nämlich wahrscheinlich, dass Alkidamas wenigstens die mythischen Züge aus der localen Ueberlieferung geschöpft hat.

Durch Ariadne und Apollon Delphinios gelangen wir in den Kreis des Theseus. In seinen Beziehungen zu den zwei Meeresgöttern Poseidon und Apollon Delphinios spiegelt sich ein religionsgeschichtliches Ereigniss ab, der Kampf des Apollon mit Poseidon ums Meer und die allmählige Verdrängung des Letzteren — eine Thatsache, die schon in der Ilias (XX, 67 f.) einen Ausdruck findet, wo sich die beiden Götter feindlich gegenüberstehen. Dies wird auch durch Strabon (VIII, 373) und Pausanias (II, 33, 2) bestätigt, die uns bezeugen, dass an den Orten, wo Apollon seine berühmtesten Heiligthümer besass, in Delphi und Delos, Poseidon früher geherrscht hatte. Theseus galt gewiss als Sohn des Poseidon Aigeus, aber dennoch scheint er mit Apollon noch näher verbunden zu sein. Er ist ursprünglich im Nordosten von Attika zu Hause, in der ionischen Tetrapolis, wo Apollon seit altersher eine hohe Verehrung genoss. Dem Apollon Delphinios opfert Theseus den marathonischen Stier (Plut. Thes. 14, vgl. Diodor IV, 59), die Erbauung des Delphinion zu Athen wird mit einer Theseussage verknüpft (Paus. I, 19, 1). Im

[1] Ich ziehe vor mit Pallat, De fabula Ariadnaea, p. 14 den Text des Cod. Laurentianus LVI 1 wiederzugeben, statt des Textes der von Rzach besorgten Ausgabe.

Delphinion nimmt er Abschied, ehe er nach Kreta zieht (Plut. Thes. 18) und macht Gelübde, die er nach seiner glücklichen Rückkehr einlöst (Plut. Thes. 22). Vor dem Gerichtshofe *ἐπὶ Δελφινίῳ* ist er der erste, der von Blutschuld freigesprochen wird (Paus. I. 28, 10) und das Fest der Delphinien wird, ähnlich wie die Thargelien und die Pyanepsien, mit der Erinnerung an Theseus und dessen Fahrt nach Kreta in Verbindung gebracht. Auch mit dem delischen Apollon ist Theseus eng verbunden. Ihm zu Ehren tanzt er nach vollbrachter Rettung aus dem Labyrinth mit seinen Gefährten rings um den Altar *Κεράτων* den Geranostanz; das Theorenschiff, das von Athen nach Delos ging, war nach dem Glauben der Athener dasselbe, auf dem Theseus einst nach Kreta gefahren war, und die jährliche Theorie nach Delos sollte von Theseus zum Dank für seine Rückkehr von Kreta gestiftet worden sein (Plat. Phaed. p. 58 a). Bei Marathon stationierte noch zu Demosthenes' Zeit die heilige Triere Paralos und über Tetrapolis, die attische Heimat des Theseus, ging die apollinische Feststrasse von Delos nach Delphi; ja, nach einer Sage hatte Theseus selbst diesen Theorenweg gebahnt (Schol. Aesch. Eum. 13).

Diesem Apollon, dem Gott des Meeres, der Schiffer und Fischer, mit dem wir Theseus in so enger Verbindung sehen, waren die Delphine heilig; ja der Gott war wohl selber ursprünglich als Delphin gedacht.[1] Der Meersprung des Theseus ist in den apollinischen Sagen und Cultgebräuchen begründet, und wenn Theseus bei Bakchylides XVII, 97 ff. von Delphinen hinab in die Tiefe des Meeres getragen wird, so ist das nicht verwunderlich. Viel merkwürdiger scheint die Behauptung Roberts,[2] dass ihn nichts so sehr überrascht habe als die Ersetzung des Triton durch Delphine, die er bis dahin für alexandrinisch gehalten hätte. Meersprung und Delphine sind in derartigen Sagen meines Erachtens uralte Motive. Kennen wir doch schon längst denselben Wassersturz aus einer anderen Theseussage, den Todessprung von Skyros.

Theseus ist in Attika anfänglich in der ionischen Tetrapolis zu Hause; in dessen fehlen nicht Spuren, welche zeigen, dass Theseus auch mit den ältesten Sagenüberlieferungen in Thessalien verflochten war.[3] Dass die Ufer des zwischen Nordattika und Thessalien gelegenen euboischen Sundes von den Theseussagen nicht unberührt geblieben sind, ist selbstverständlich. In jenen Gegenden finden wir auch den Apollon Delphinios, der von einigen Forschern sogar als ein specifisch chalkidischer Seefahrergott betrachtet wird.[4] Oben haben wir gesehen, dass dort an der Küste der opuntischen Lokrer auch ein Heiligthum der Ariadne war und dass in dessen Gegend der auf den Tod des Hesiodos übertragene apolli-

[1] Vgl. Maass, G. G. A. 1889, S. 810.
[2] Hermes XXXIII (1898), S. 141.
[3] Vgl. Toepffer, Aus der Anomia, S. 36 f. (= Beiträge zur griech. Altertumswissensch. S. 156 ff.).
[4] Mommsen, Ath. Heortol., S. 12; Wilamowitz, Hermes XXI, 115; Preller-Robert, Griech. Mythologie I, 257, Anm. 4.

2*

nische Meersprung mit den apollinischen Delphinen uns begegnet. An den Ufern des euboeischen Sundes finden wir also die wichtigsten Bestandtheile beisammen aus welchen die Sage vom Meersprunge des Theseus aufgebaut werden könnte: Apollon Delphinios mit Wassersprung und Delphinen, Theseus und Ariadne. Es scheint also sehr möglich, dass die ursprüngliche Sage von dem Wasserwurf des Theseus in jenen Gegenden zu Hause war, und dass Minos zu der Sage später hinzugefügt worden ist. Der Ring des Minos hat mit der ursprünglichen Sage nichts zu thun, sondern scheint nur ein späteres Einschiebsel zu sein; wenigstens steht bei Bakchylides das Motiv nur in lockerer Verbindung mit der behandelten Theseussage. Minos wirft den Ring ins Meer und Theseus springt in die Wellen herab, um ihn heraufzuholen; als er aber zurückkommt, ist vom Ringe nicht mehr die Rede. Mit Sicherheit ist der Ring auch auf den Vasenbildern niemals constatirt worden.

Zuletzt soll auf eine weitere Uebereinstimmung zwischen der bakchylideischen Theseussage und der im Certam. Homer. et Hes. p. 6 ff. überlieferten Legende über den Tod des Hesiodus hingewiesen werden. Es wird dort erzählt, dass die Mörder des Hesiodus *φωράσαντες τὴν τῶν πολιτῶν ὀργήν κατασπάσαντες ἁλιευτικὸν σκάφος, ἔπλευσαν εἰς Κρήτην· οὓς κατὰ μέσον τὸν πλοῦν ὁ Ζεὺς κεραυνώσας κατεπόντωσεν.* Dies kehrt in dem Blitzmotiv der bakchylideischen Sage von der Kretafahrt des Minos und des Theseus wieder. Wassersprung, Kretafahrt und die Blitze des Zeus sind also den beiden Sagen gemeinsam. Es wäre seltsam, wenn dies nur ein reiner Zufall wäre. Dass Alkidamas diese Sagenmotive aus der nahe allen wohlbekannten Theseussage auf die Hesiodoslegende übertragen habe, kommt nicht sehr wahrscheinlich vor. Vielmehr scheint die Uebereinstimmung der beiden Sagen auf uralte Cultgebräuche und Sagenmotive an den Ufern des euboischen Sundes zurückzugehen.

SAM WIDE.





ZU XENOPHONS SCHRIFT ÜBER DEN STAAT DER LAKEDAIMONIER.

Das kleine Büchlein *Λακεδαιμονίων πολιτεία* ist eine der wichtigsten Quellen für unsere Kenntniss der Verfassung und Sitten Spartas. Dass der Verfasser die Einrichtungen dieses Staates aus eigener Anschauung kannte, unterliegt keinem Zweifel. Um nicht von den genauen Nachrichten über das Heerwesen und die Kriegführung der Spartiaten zu sprechen, die man erst recht würdigen muss, wenn man sich der Aeusserung des Thukydides V 68 2 erinnert, verweise ich noch besonders auf einen eingehenden Bericht über die Syssitien und auf die an und für sich unbedeutende, aber gerade für einen Augenzeugen sprechende Notiz über das Baden im Königshaus 15 6. Von Vorgängern ist erweislich Herodot im 15. Capitel benutzt. Bei der Schilderung der Ehren, welche die Könige bei Lebzeiten geniessen, ist das, was dieser hierüber VI 56 und 57 sagt, sogar mit wörtlichen Anklängen verwerthet und, was die Ehren betrifft, die den Königen bei ihrem Tode erwiesen werden, begnügt sich der Schriftsteller damit, auf den Bericht Herodots VI 58, wenn auch nicht ausdrücklich, so doch für jeden Leser deutlich genug zu verweisen, indem er ihn als allgemein bekannt voraussetzt. Daneben ist, wie schon Fertoulus erkannte, ein Buch des Kritias, das wohl den gleichen Titel wie jenes Xenophons führte, herangezogen (vgl. U. Köhler, Sitzungsber. der Berl. Akad. 1896, I 368 ff.).

In der Schilderung des Kriegswesens, bei welchem der Verfasser lange voll Bewunderung verweilt, zeigt er sich als einen tüchtigen Militär. Er fühlt übrigens recht wohl, dass diese Schilderung in der Schrift einen verhältnissmässig zu grossen

Raum einnimmt, und glaubt sich deshalb entschuldigen zu müssen 12, 7. Dass er aus einem wasserarmen Lande stammt, ersieht man aus seiner Bemerkung 13, 6.

An der Autorschaft Xenophons zu zweifeln, liegt nicht der mindeste Grund vor; vielmehr weisen Stil und Sprache, wenn auch letztere manches Eigenthümliche zeigt, die ganze Art und Weise des Denkens und der Anschauung im Einzelnen auf ihn als Verfasser hin. Besonders oft berührt sich das Büchlein mit der Kyropädie[1], der es auch seiner Entstehungszeit nach gewiss nahe liegt. Dies tritt gleich, wenn man den Eingang der beiden Werke betrachtet, hervor. Schon darnach wird man sich darüber, was den Anlass zur Abfassung des Büchleins bot, ein Urtheil bilden können. Einen praktischen Zweck hat Xenophon hierbei nicht verfolgt. Die Schrift ist eine politische Studie, die sich mit der Frage über das Staatsideal beschäftigt, über die *πολιτεία*, in welcher die Idee des *ἄρχειν* und *ἄρχεσθαι* oder *πείθεσθαι* am vollkommensten durchgeführt ist. Der Verfassung nach ist Sparta die *εὐνομωτάτη πόλις*, wenn auch nicht mehr in Wirklichkeit, da die *ἀρχαία ἀγωγή* zum grössten Theile dahingeschwunden ist. So erklärt sich daraus auch sehr einfach, warum der Schriftsteller manches zu kurz behandelt, oft blos gestreift, manches, was für eine eigentliche Darstellung der Staatsverfassung gefordert scheint, einfach übergangen hat. Hätte er eine solche beabsichtigt, so würde er gewiss der Schrift eine ganz andere Fassung und Anordnung gegeben haben. Als Lobrede auf Sparta kann das Büchlein nur vom Standpunkte der Theorie aus betrachtet werden. Xenophon zeigt sich in seiner Bewunderung Spartas als einen Mann streng conservativer Richtung, welcher der Demokratie entschieden abhold ist. Er spricht diese seine Ansicht vor allen Hellenen aus, ohne die Hoffnung, eine Einwirkung bei ihnen und besonders bei den Athenern, an die er begreiflicher Weise zunächst denkt, zu erzielen (10, 8).

Dass sich in der Schrift das militärische Interesse besonders geltend macht, ist schon bemerkt worden. Auch hier zeigt sich eine Uebereinstimmung mit der Kyropädie, in welcher die Schilderung des Kyros als Feldherrn viel zu sehr in den Vordergrund tritt.

Die Schrift ist nicht aus einem Gusse und nicht ausgefeilt. Vielleicht ist sie nicht über einen Entwurf hinaus gediehen und nicht von dem Autor selbst veröffentlicht, sondern erst nach seinem Tode herausgegeben. So würden sich manche Mängel der Disposition, manche Unvollkommenheiten des Ausdruckes erklären. Damit hängt auch die Frage zusammen, ob Xenophon selbst das 15. Capitel an den Schluss des Buches nach dem Epilog gestellt hat, oder ob dies dem Redactor, der die einzelnen Blätter zusammenfügte, zuzuschreiben ist. Man möchte fast das Letztere annehmen, und zwar um so mehr, als noch eine Stelle auf die Thätigkeit eines Redactors hinzudeuten scheint. Ich meine die Schlussworte des 2. und

[1] Man vergleiche z. B. die Stelle 15, 8 und Cyr. I 5, 10.

3. Capitels. Herr Prof. Wecke bemerkt, dass § 5 der Satz καὶ νῦν μὲν οὐ κωλυθείς [illegible] nur für den Schluss des 2. Capitels passe und ihn dort angefügt, während er die Worte 2, 14 ἢ μεν [illegible] ἀποστερεῖσθαι an das Ende des 3. Capitels setzte. Diese Vermuthung ist sehr beachtenswerth, zumal da die Conjectur Hasses [illegible] statt [illegible] sehr unwahrscheinlich ist.[1]

Doch ich will diese allgemeinen Vorbemerkungen nicht weiter ausdehnen; der vorliegende kleine Aufsatz soll sich ja blos mit der kritischen Grundlage der Schrift beschäftigen. Allerdings sind diese einleitenden Worte für die Kritik des Büchleins nicht ohne Belang, da man an einen Entwurf nicht die gleichen Anforderungen wie an ein sorgfältig ausgeführtes Werk stellen kann.

Die einzige, den gegenwärtigen Bedürfnissen einigermassen entsprechende kritische Ausgabe ist die L. Dindorfs Oxford 1866. Sie bietet aber einen ungenauen und unvollständigen Apparat. Dindorf verfügte blos über eine nicht ganz verlässliche Collation des Laurentianus 55, 21 saec. XIV, dem er einen besonderen Werth beilegte. Für die übrigen benützte er die bisherigen Vergleichungen, namentlich die Gails; nur hinsichtlich der Vaticani 1335 (B) und 1950 (A) hat er für einzelne Stellen Erkundigung eingezogen. Mir liegen die Collationen ziemlich vieler Handschriften vor, wodurch es möglich wird, die Frage über die Ueberlieferung mit Sicherheit zu lösen. Es kommt eigentlich nur eine Handschrift in Betracht, nämlich B, die dem 12. Jahrhundert angehört. Einer näheren Beschreibung dieser Handschrift bedarf es nach dem, was Kirchhoff und Zurborg über sie bemerkt haben, nicht. Der Codex enthält von alter Hand die ganze Schrift bis 15, 5 [illegible] αἱ δὲ; der Schluss von [illegible] an ist von einer Hand des 15. Jahrhunderts beigefügt, die ich mit b bezeichne. Aus ihm ist A geflossen, der für jenen Schluss in Betracht kommt; doch da die Ergänzung in B aus A stammt, ist dieser von sehr geringer Bedeutung. Die anderen Handschriften, die alle aus einem auf B zurückgehenden, hie und da corrigirten Exemplare herstammen, haben natürlich diesem gegenüber keinen Werth, wenn man von kleineren Besserungen, die sie bieten, absieht. Dies gilt auch von dem Mutinensis 145 (C), dessen Collation ich den Herren Weinberger und Kalinka verdanke. Er ist unzweifelhaft aus A hervorgegangen. Was er an Conjecturen bietet, soll im Folgenden verzeichnet werden.

Ich gebe nun eine Collation von B mit dem Texte Dindorfs, in welche ich gelegentlich Bemerkungen über andere Codices einflechte.[2] Der Codex bietet immer [illegible] Im Titel [illegible] ([illegible], om. CN) 2 [illegible] 5 [illegible] ([illegible] Am 2) 6 [illegible] — [illegible] C Stob. [illegible] 7 [illegible] — [illegible] (auch A) 8 [illegible] ([illegible] CN) — [illegible] — [illegible] ([illegible] ACN) 2 [illegible] ([illegible] Am 2 Stob. [illegible] C, [illegible] N)

[1] Vgl. Richards Class. Rev. XI 179.

[2] Die anderen Handschriften ausser AC bezeichne ich mit dem. Wenn nur einige von diesen eine Lesart bieten, gebrauche ich das Zeichen N.

— ἔδωκε *l* — ἐξέθεσαν (ἐξέθετον A) — δεῖ (ὁ in ras. m 1, ἀνεῖτ AC, was wohl Aufnahme verdient, δεῖ dett.) 3 ἀφῆκε βαίνειν m 1 und so fast alle dett. (ἀφῆκε δὲ καὶ βαίνειν m 2 AC, ἀφῆκε βαίνειν Par. 1953) — ἀνθρώπων (corr. m 2) — ἀναπλάσσων — ἐνόμιζον (so auch AC, ἐνόμισαν dett. Stob., was den Vorzug verdient, vgl. 12, 1 und 3) — οὕτως — παρασκευάσασθαι 5 ποιοῦντες ἔχοντα del. m 2 et *a* sec. ἔχειν A — εἰς [illegible] — ἄρξαντα — ἐπιτυχεῖν C 6 προσδοκῶντες (so auch AC, δοκοῦντα dett. Stob.) 7 φιλονεικίας 8 ἐπέβαλλε dett. (auch A Stob., ἐπέβαλε CN) 9 ἄλλο m 1 dett. (ἄλλων m 2 AC) — ὡς nach τοῦτο om. (auch AC, ὡς dett., ὡς Castalio, es ist zu streichen) 10 ὅτι ἂν 11 ἀρχόντων 13 μηδὲν — ἢ καὶ ἀλλήλους 14 μὴ ποιεῖν (auch AC) 3 2 ἐπέβαλε (auch AC, ἐπέβαλε dett.) — ἐκεχειρίαν 4 ἐμφυτεύσαι — 2 χρῆναι (om. AC, μηδαμῶς dett.) — τὸν τῆς θελήσεως 4 2 φιλονεικία (φιλονεικίαν Par. 1643) 5 φιλίαν C Vindob. IV 37 φιλίαν (δ α 2) Par. 1643 — ποιεῖσθαι ἀξιοπρεπεστάτοις [illegible] ἀξιοθεατοτάτοις (auch AC, corr. N) — τριβόμενοι N 4 ὅπως μὴ — ἀφ᾽ αὐτῶν (auch A, ἀπ᾽ αὐτῶν C Stob., ἀφ᾽ αὑτῶν dett.) 5 ἀρξάντων (1 corr., ἀρξάντων cett.) — οὐδένα ἂν 6 συμβάλλοιεν AC — ἀπέλιπε (1 add. m 2) AC ἀπέλιπε N — παραγενόμενοι C — 11 μὴ 7 πεπραγμένων 5 2 πλείστους — ἀλλ᾽ ἀεὶ 3 ἀγωνιζομένων (corr. N) — ἀγῶνα — ἄριστα (ἄριστα ACN) — αὐτοῖς — αὐτὸν — ὥσπερ φθέγγεσθαι (διαφθέγγεσθαι N) 7 εἴπεν, (corr. N) — μὴ om. C, — ἄλλοις — παταλύειν (corr. N) — τῇ δὲ ἀρχῇ ὥσπερ om. καὶ C 8 αὐτῶν om. — αὐτῆς 11 — αὐτοῖς (wie es nach dem Compendium scheint) ἐλάττους C αὐτοῖς Vindob. V 95 8 2 καὶ τὰς (corr. N) — ἀλλήλους (auch Vind. IV 37, obwohl man versucht ist, dort ἀλλήλους zu lesen) 3 [illegible] 4 ἐπεὶ τὸ (was wohl zu halten ist) — κατακρίνειν — οὕτως (οὕτω Vindob. V 95) 7 1 Ἕλληνας om. (so auch AC, es steht in den dett.) — ἐν τῇ Σπάρτῃ om. C 2 τοῖς μὲν — τοῖ μὴ (so auch A, τῶν C, τῶν μὲν N) — οὐδὲν 4 εἶναι ἔχει — οὐ γὰρ — δυναστείας 5 δέον μόνον — οὐ τοῦ δεσπότας (es ist wohl sorte δ᾽ οὐδ᾽ οἷς zu schreiben) — ἀρχῆς 6 καὶ ἂν — ἔχει C 8, 2 οὐκ — τὸ πράττειν om. C 3 μᾶλλον — μᾶλλον ἂν (ἂν om. Par. 2955) — τότε om. C 4 εἰσηγεῖται (auch AC, was aufzunehmen ist, ἀναιρέσει dett.) — καὶ κατασκευάσαι — 1 ἔχει — ἔχουσι, — ἀφαιρεθῆναι (ἀφαιρεθῆναι dett.) — καὶ ἄρχειν 5 ἐπεὶ δὲ 9, 1 ἢ om. 2 δῆλον δὲ καὶ AC 5 ἐν ταῖς — ἀνδρεία, — οὐ περιουσίαν 10, 1 ἢ (εἰ N) — προσθεὶς (προσθεὶς Stob. Vindob.) 3 μᾶλλον τῶν 4 οὕτως — μόνοι (μόνος cett.) 7 μέχρι 8 παλαιότεραι 11 1 στρατός 2 στρατός (ς add. m 2) — ἀπάντων — οὕτως (dürfte wohl οὕτως sein, οὕτω cett.) — ἀπέλιπεν 4 τέτταρας πεντακοσίους — ἑκατοντάρχους (A in mg. [illegible] γρ.) — παραγγέλλεως (παραγγέλσεως A) — τοτὲ μὲν [illegible] ποτὲ δὲ — ποτὲ δὲ 5 ἀποστῆναι 6 ἂν δ᾽ οὐδ᾽ ὅπως ὡς οὐ (ἂν οὐδὲν οὐδ᾽ ὅπως, εἰ οὐ C) 7 τὸν μέσον (auch A, οἱ C dett.) — παρεσχηκότας (— τος cett.) 8 ἐνωμοτία om. — ἐνωμοτία (auch A) — ἐνωμοτάρχης 9 ὅτι (ὅτι N) — ἴσως (ἴσως dett.) ου δ᾽ οὐ (δὲ dett.) — οὐδὲν — γίνεται (γίγνεται N) — περιστάντων (a in ras. ὦ) — ἀλλὰ παιδεῖαι (ἀλλ᾽ ἀπαιδεύτοις N, ἀλλὰ προδεῖσθαι C) — ἀπεπλάκης (ἀπεπλάκης C) 12 1 εἰς (auch 9 kleine Rasur, so auch A) — εἰς om. (mit Conjectur Castalios) τοῦ στρατηγοῦ stellt nach αὐτοῦ C) 4 ὑπὸ καὶ ἀσφαλῶν (aus B) 5 γυμνάζεσθαι (σθαι in ras.) — ὅπως (ὅπως mit Hertlein aufzunehmen) — μεγαλοπρεπεστέρους —

ἐλάσσω — αὐτοῦ — πόρρω 6 ἐπολέσθαι 7 δειν (wohl zu halten, δεῖ dett.) 13,1 κατασκευάσαι A κατασκευάσθαι C — φρουρᾶς (sonst nicht) ε beim Dativ weggelassen) — βασιλέα καὶ τοὺς σὺν αὐτῷ om. C — ἀρχιλέας 2 τοῖς σὺν 3 ἕνεκεν Ν 4 λογικοὶ … στρατήγοι om. A: ξένων στρατίαρχοι στρατοῦ B dett. — συντάκτορες 5 τέλεσθη C — προσκαλέσας (προσκαλέσας Vind V 95) 6 συστρέψας 7 ἀμφοτέρων 8 καλὰ δὲ (πολλὰ δὲ πάλιν καὶ ὠφέλιμα Vat. 1334, καλὰ δὲ καὶ πολλὰ καὶ ὠφέλιμα C) 9 μέλλων (μέλλων N) 10 λοχαγὸς statt κύριος (so auch Vind IV 37, aber in mg. ἴσως καὶ κύριος: λοχαγὸς βασιλεὺς καὶ κύριος Par. 1643; λοχαγὸς, om. βασιλεὺς, aber mit einer Lücke am Ende der Zeile C; λοχαγὸς βασιλεῖ λέγει μέλλων Vat. 1334) 11 ἐγὼ δὲ (om. οὖν) C 14,1 ἄρα (δεῖ Vind V 95) 2 ἑκάστοις 3 ἐπὶ τὸ (ἐφ' C dett.) 4 ἐμπίπλασθαι 5 τάσσων (so über ταν Vind. V 95) 15,1 καὶ nach ἐπὶ om. C 3 γένη (γένη dett.) — γῆ καὶ — πολλοῖς ἂν (τῶν Vind IV 37) — μέχρι διελθεῖν 5 καὶ στάσις C — λόχων 6 ἀφθονίαν om. (add. Castalio; die Ergänzung ist nicht vollkommen sicher. Auch kann zugleich ein Attribut zu ἔδεσμα ausgefallen sein, λόχων (n. alt. n. s. m.) ἔδεσμα στερέωμα C) 8 διδόναι (so auch 9) C — οὐδὲ γὰρ ACb (was aufzunehmen ist; οὐ γὰρ dett.) 9 λοχαγῶν Ab (ein Schreibfehler, an λοχαγῶν ist nicht zu denken; λοχάγων dett.) — προστεταγμένοι Ab … dett. In BAC und einem Theile der dett. finden sich auch Randscholien, die ihren byzantinischen Ursprung deutlich verrathen und für uns werthlos sind. Zu 1,5 τὸν πρῶτον τὸν χρόνον: τὸν πρῶτον χρόνον — 8,2 τὰς ἀρχὰς ἀντὶ τοὺς ἄρχοντας — 9,1 τὸν πολέμιον ὥσπερ ὡς καὶ ἀσφαλῆς ἀλλ' ἢ καλῶς ζῆν ἢ καλῶς τεθνηκέναι τὸν εὐγενῆ χρή (Aj. 479) — 10,8 ὁ γὰρ λόχος ὁ λοχαγὸς κατὰ τοὺς ἑκατοντάρχους ἐτάσσετο — 11,8 παρ' ἀσπίδα: ἀντὶ τοῦ παρὰ τὰ εὐώνυμα — 10 παρὰ δόρυ ἀντὶ τοῦ παρὰ τὰ δεξιά — 12,10 οὐρά: hier findet sich auf dem unteren Rande des Blattes die Zeichnung



12,3 Σειρῆνα: … προσφάλλονται ἵνα μηδεὶς ἔξω τῆς φάλαγγος τολμήσῃ πλανᾶσθαι — ἔχοντας τὸ δόρυ … ὁ γὰρ λοχαγὸς … οἱ μὲν τῶν λοχαγουμένων δοῦλοι μὴ τολμῶσιν … δὲ οἱ λοχαγοῦντες ἵνα διὰ μέσου δόρατος βαδίζωσιν ἐπὶ τὴν ἀσφάλειαν — 14,2 ἁρμόζοντος: ἁρμοστεὶ ἐλέγοντο οἱ … τῶν ὑπὸ λακεδαιμονίους πόλεων ἀποστελλόμενοι ἐκ σπάρτης ἄρχοντες. Wie man sieht, ist die Ausbeute nicht gross, aber doch immerhin nicht zu verachten. Wenn man übrigens den Text Dindorfs mit den handschriftlichen Lesearten vergleicht, wird man leicht erkennen, wie vielfach er ohne Noth denselben geändert hat. So steht denn sein Text dem von G. Sauppe bei Weitem nach.

Wir haben aber für die Kritik des Büchleins noch eine andere Quelle, nämlich die Excerpte bei Stobäus Flor. 44, 24—39, die sich auf die Capitel 1—4 und 6—11 erstrecken. In diesen folgt Stobäus im Ganzen der Ordnung der Schrift, nur die

Auszüge aus dem 8. Capitel hat er an das Ende gestellt, woraus man aber nicht etwa schliessen darf, dass in seiner Handschrift das 8. Capitel nach dem 11. stand. Vielmehr schienen ihm die uns [illegible] ausgewählten Stellen einen würdigen Abschluss des Ganzen zu bilden. Dindorf hat sich um die kritische Grundlage dieser Excerpte nicht gekümmert, selbst den leicht zugänglichen Vindob. 67 hat er nicht herangezogen. Seine Angaben über den Text des Stobaeus sind vielfach ungenau und irrig. Und dabei hat er diesen Excerpten für die Constituirung des Textes einen Werth beigelegt, den sie sicher nicht verdienen. Doch ich habe hier nicht die Absicht, die Collation des Vindobonensis, die ja allein nicht genügen würde, zu geben. Es wird besser sein, die Ausgabe von O. Hense abzuwarten. Einige Bemerkungen aber möchte ich hier noch beifügen.

Dass Stobaeus mit dem Texte sehr willkürlich umgegangen ist, konnte auch Dindorf nicht entgehen, gleichwohl liess er sich mehrfach durch die Lesarten in den Excerpten täuschen. Für Stobaeus war Sparta mit seinen Institutionen eine Vergangenheit. Daher änderte er 3, 5 *[illegible]* in *[illegible]*, liess aber das *[illegible]* im Vorhergehenden stehen. Nicht minder gehen auf Stobaeus selbst willkürliche Änderungen wie 2, 4 *[illegible]*, was ein seltsames Licht auf seine Anschauungen wirft, 7, 3 *[illegible]* [illegible] *[illegible]* 6, 3 *[illegible]* 2, 4 *[illegible]* dann solche, durch welche er seiner Meinung nach der Construction aufhelfen wollte, wie 2, 5 *[illegible]*, 3, 5 *[illegible]* zurück. Dass er mehrfach Wörter und ganze Sätze auslässt, kann nicht befremden, aber die Ungeschicklichkeit, die er hierbei offenbart, ist bemerkenswerth. Dass er endlich mehrfach Wörter umgestellt hat, ist ein Vorgehen, das uns überall in Excerpten begegnet.

Aber auch die Handschrift, die Stobaeus benutzte, muss bereits mehrfache Änderungen erfahren haben. Dies zeigt die in der Schrift *περὶ ἱππικῆς* 4, 4 citirte Stelle 3, 5, wo wir dieselbe Lesart wie bei Stobaeus, *ὀφθαλμοῖς* statt *θαλάμοις*, finden und ausserdem *[illegible]* (Stobaeus *[illegible]*) statt des an sich ganz untadeligen *[illegible]*, das allerdings aus dem vorhergehenden *ὄμματα* entstehen konnte.[1] Eine ähnliche Änderung wie jenes *ὀφθαλμοῖς* scheint 1, 3 *[illegible]* statt *[illegible]*.[2] Weiter muss auch auffallen, dass in den Excerpten uns so oft statt der composita verba simplicia begegnen, z. B. 1, 8 *[illegible]* statt *[illegible]*, 9 *[illegible]* statt *[illegible]*, *[illegible]* statt *[illegible]*. Als zufällige Corruptelen kann man [illegible] schwerlich erklären. Soll nun dies auf Rechnung des Stobaeus gesetzt oder schon dem Codex, den er zur Hand hatte, zugeschrieben werden, worauf jenes *[illegible]* statt *[illegible]* hindeuten könnte? Wir hätten dann den merkwürdigen Fall [illegible], dass im zweiten Jahrhundert n. Chr. eine Recension unseres Büchleins bestand.

[1] Ob Antonius de [illegible] 1, 7 die Worte [illegible], ungültig dem Citate in der Schrift *περὶ ἱππικῆς* oder dem Codex des Xenophonteischen Schrift, welchen er benutzte, entnahm, ist schwer zu entscheiden. Doch hat die erstere Annahme grössere Wahrscheinlichkeit.

[2] Sonderbar ist auch 3, 4 [illegible].

welche weitgehende Aenderungen darbot. Am wenigsten kann man Stobäus da trauen, wo bei ihm statt ungewöhnlicher Ausdrücke gewöhnliche vorkommen, wie z. B. 3, 4 ἐμβαίνειν statt ἐμφορεῖσθαι, was Dindorf unbedacht in den Text gesetzt hat; denn hier lag es ja nahe, eine Aenderung vorzunehmen. Somit bleibt nur eine kleine Zahl von Stellen übrig, wo uns Stobäus unzweifelhaft das Richtige überliefert, wie 2, 5 καὶ (εἰ, ὡς) ὡς μήκος δ' [ἂν], wo Stobaeus δ' erhalten hat,[1] 2, 1 ἀγαθὸν statt ἐν ἀγαθῷ, 4, 4 τοῖς 11 statt καὶ μὴ (μὴ ist aus dem vorhergehenden μὴ entstanden), 7 πεπαμένον, 8, 4 μεταξὺ statt μεταξὺ καὶ (καὶ ist Dittographie aus κατα-μανθάνειν). In allen anderen Fällen, wo die Sache zweifelhaft ist, wird man sich gegen Stobäus entscheiden müssen.

Der Text unserer Handschriften hat weniger durch Wortcorruptelen[2] als durch Lücken gelitten, sowohl grössere als kleinere. Ich will hier nur drei Stellen kurz besprechen. 5, 5 hatte ich mir schon lange angemerkt, dass nach ἐνόμιζε ein Participium (ich dachte an νομίζων) ausgefallen ist, von welchem der folgende Infinitiv abhängt. Nun sehe ich, dass Richards Class. Rev. XI 237 denselben Ausfall hat und βουλόμενος ergänzt. Doch liegt vielleicht νομίζων paläographisch näher. Eine grössere Lücke ist wohl 13, 9 nach παρακελεύεται δὲ anzusetzen, da das Subject des Verbums fehlt und der Dativ ὡς ἐπικουρίᾳ keine Construction zulässt. Offenbar steht παρακελεύεσθαι, wie An. IV 2, 11 oder παρακαλεῖν, von der Aufmunterung, welche die Soldaten vor dem Kampfe nach dem Vorgange des Feldherren an einander richteten. Daher könnte etwa οἱ ἐν τῇ ἐκείνῃ ἀλλήλοις ἐπικουρίαν, ausgefallen sein. Eine sichere Ergänzung ist kaum möglich. Nicht minder bedenklich dürfte die Stelle 5, 8 sein, die ich hier vollständig anführen will: ἀλλ' ἐννοῶν ὅτι καὶ ὅταν ἐκ πόνων τις αὐτὸς τῇ ἑαυτοῦ γνώμῃ φιλοπονῇ, ἀγαθὸν τὸ σῶμα ἔχων ἀναφαίνεται, ἐπέταξε τὸν ἀεὶ πρεσβύτατον ἐν τῷ γυμνασίῳ ἑκάστῳ ἐπιμελεῖσθαι ὡς μήποτε αὐτοῖς ἐλάττω τῶν σιτίων γίγνεσθαι. Hier muss man die Worte ὅτι καὶ ... ἀναφαίνεται so verstehen, dass der Schriftsteller sagen wollte, dass auch schon, wenn jemand von freien Stücken nach seinen eigenen Gedanken sich eifrig anstrenge, er beim Sehen den Eindruck mache, dass sich sein Körper in einer genügenden Verfassung befinde. Lykurgos aber wollte dies nicht dem Ermessen des Einzelnen überlassen, sondern er beauftragte den Aeltesten im Gymnasion dafür zu sorgen, dass die Leute tüchtig turnten und alle Glieder gleichmässig ausbildeten: Hände, Füsse und Nacken. Und daher möchte man nicht leicht Leute finden, die einen gesünderen und zu Allem brauchbaren Körper besässen. Sehr ansprechend ist die Conjectur G. Hermanns πόνων, da ἐπιεσίας jedenfalls befremden muss. Sauppe hat diese Aenderung aufgenommen und geglaubt, durch Streichung von εἴπερ der Stelle eine entsprechende Gestalt geben zu können. Weber sollte aber eben in den Text

[1] Vgl. G. Riemann, Rev. de phil. VII 3 und W. Rabelt, Geschichten Gentemerer, Halle a. S. 1888, S. 166. ὡς ist durch Dittographie aus dem folgenden all hervorgegangen vgl. 4, 5; 1, 2.

[2] Auf einen Codex in Ueralbecht [illegible] statt μένειν hin.

gekommen sein? Und auch dann bleibt die Fassung der Stelle wohl möglich, aber kaum wahrscheinlich. Ich möchte daher eine Lücke nach μέγιστε annehmen und unter Billigung von Hermanns ἱκέτευον zur Ausfüllung derselben etwa Folgendes vorschlagen: ὦς μέγιστε (καταρρέθειμεν ὅστε) αὐτοὶ ἱκέτευον τῶν ἀστῶν γεγονέναι. Neben καταρρέθειμεν kann man natürlich auch an andere Ausdrücke denken, die ebenso wie jenes dem Zusammenhange entsprächen.

13. 2 schreibt Dindorf nach dem Vorgange Haases, während er diese Vermuthung für sich in Anspruch nimmt, καὶ οἱ σὺν αὐτῷ statt καὶ τοῖς σὺν αὐτῷ. Aber abgesehen davon, dass man schwer begreift, wie καὶ οἱ in καὶ τοῖς verderbt wurde, ist es kaum glaublich, dass das Gefolge des Königs, das natürlich beim Opfer anwesend war, als mitopfernd bezeichnet wird, während doch dies Opfer zu vollziehen ausschliesslich Sache des Königs war. So heisst es gleich darauf: ὁ δὲ βασιλεὺς ἐσφάττε [illegible] Ἀγροῦ. Freilich erregt auch die Lesart καὶ τοῖς grosse Bedenken. Denn welche Götter sollten so im Cult mit dem Zeus Agetor verbunden gewesen sein, dass sie mit diesen Worten bezeichnet werden konnten? Ich gestehe hier den Verdacht nicht unterdrücken zu können, dass diese Worte ihre Entstehung der gedankenlosen Wiederholung des vorhergehenden καὶ τοῖς σὺν αὐτῷ verdanken, worauf dann τοῖς in τοῖς geändert wurde.[1]

[1] 3 erwähnt Köhler a. a. O., S. 363 § vor ἀγαθῇ. Auch ich hatte erkannt, dass es sich hier nur um zwei nicht um drei Fälle handle, jenes § aber vor ἀνδραγαθίας gesetzt. Dass ein Schreiber der Worte annahm, [illegible] erklärlich begreiflich.

KARL SCHENKL



ZU DEN LATEINISCHEN MONATSGEDICHTEN.

Durch J. Strzygowskis «Kalenderbilder des Chronographen vom Jahre 354» (Jahrbuch des kais. deutschen archäol. Instituts, Ergänzungsheft I) haben wir für die Beurtheilung der aus dem römischen Alterthume stammenden oder an dasselbe sich anlehnenden Gedichte, welche von den zwölf Monaten handeln, nicht nur vielfache Anregung, sondern auch zum ersten Male eine feste Grundlage erhalten, die uns in den Stand setzt, über das Verhältniss der Bilder zu den Worten mit Sicherheit zu sprechen. Was nach dieser trefflichen Leistung noch etwa zu thun übrig bleibt, liegt nicht im Bereiche der Denkmäler, sondern der literarischen Ueberlieferung. Auf diesem Felde sei es gestattet, eine kleine Aehrenlese zu halten.

Unter den von Strzygowski herangezogenen Handschriften nimmt das grösste Interesse in Anspruch ein heutzutage verschollener Codex (angeblich des 9. Jahrhunderts), einst in Luxemburg und später in Arras aufbewahrt, von dem im letzten Copien in den sogenannten codices Peiresciani, der Barberinischen Bibliothek, beziehungsweise der Vaticana vorliegen. In dieser Handschrift befanden sich ausser den Bildern und Kalendertafeln auch Tetrasticha (Anthol. Lat. ed. Riese 395) und Disticha (ebenda 665), welche von Baehrens im ersten Bande seiner Poetae latini minores mit den elegischen Monosticha (Riese 394) unter Nr. XI, XII, XIII vereinigt und (wenigstens in Hinsicht auf XII und XIII) als Werke der augusteischen Zeit erklärt worden sind. Ihre Ueberlieferung soll auf einen von dem berühmten Kalligraphen Filocalus im Jahre 354 hergestellten Bilderkalender zurückgehen. Gegen diese Ansicht, durch welche also den Tetrasticha und Disticha gleiche Herkunft eingeräumt wird, sprechen gewichtige Bedenken. Erstens folgen die Tetrasticha, wie schon aus der Erwähnung des Krebses im Juli erhellt, demjenigen Monatskreise, welcher dem Jänner den Steinbock zutheilt, während die Disticha, dem Kalender entsprechend, das Jahr mit dem Wassermann beginnen und mit dem Steinbock schliessen lassen. Zweitens sind nur die in Majuskeln geschriebenen Disticha in den architektonischen Aufbau der Umrahmung eingearbeitet, so dass bei aufgeschlagenem Codex der Hexameter auf der linken Seite unter dem Bilde, der Pentameter auf der rechten unter der Kalendertafel steht; die Tetrasticha sind auf dem inneren Rande der Bildseite in kleinen Minuskeln eingetragen, waren demnach nicht von vornherein für die künstlerische Ausstattung in Aussicht genommen. Also durfte Baehrens entweder nicht auf die Idee verfallen, dass die Tetrasticha auch auf das Exemplar des Filocalus zurückgehen, oder aber er musste dieser Ueberlieferung einen hervorragenden Platz im Apparate einräumen, anstatt sie (wie auch Riese in der zweiten Auflage gethan hat) ganz mit Stillschweigen zu übergehen. Es genügt aber ein Blick auf die nicht gegenseitig ergänzenden Apparate von Baehrens und Riese, um erkennen zu lassen, dass der

Peiresc'ianische Text sich eng an die Handschriften *RSDEv* anschliesst, also mitten im Gewirr der weitverzweigten (übrigens noch nicht genügend untersuchten) Buchüberlieferung des 9. und 10. Jahrhunderts steht. In dem der Handschrift eigenthümlichen sensu in V. 12 treffen wir sogar einen stattlichen Schnitzer eines karolingischen Gelehrten, welcher sinus lactis nicht verstand und im Uebereifer aus dem Milchmeer eine ‚Halbe Milch' machte.

Die Tetrasticha sind also im 9. Jahrhundert oder nicht viele Jahrzehnte früher aus einem der zahlreichen Exemplare, in welchen uns dieser Text vorliegt, in das Original des Peiresc übertragen worden, und wir werden gut thun, uns den Kopf nicht allzusehr darüber zu zerbrechen, dass ihre Schilderungen mit den Bildern nicht immer stimmen. Aber auch die Abkunft der Disticha von dem Filocaluscodex scheint mir auf nicht ganz sicheren Füssen zu stehen. Das Titelblatt der barberinischen Copie (durch Strzygowski wissen wir jetzt, dass die Wiener Zeichnung nicht authentisch ist) zeigt allerdings jene pompösen Züge, die wir aus Inschriften als filocalisch kennen; wie sie in Buchschrift aussehen, lehrt uns der Codex Romanus (bezw. Berolinensis) des Vergil (bei Chatelain Pl. LXI), der gewiss von einem Schüler des Filocalus, wo nicht von diesem selbst geschrieben ist, und auch in den Schedae Sangallenses ist der Einfluss dieser Schriftgattung zu spüren. Aber was uns die übrigen Blätter bieten, ist ein ganz anderer Ductus, der nicht einmal der Capitalschrift, wie sie z. B. der Mediceus des Vergil aufweist, vollständig entspricht, sondern gewissen Majuskeltypen sehr nahe steht, die im 9. und 10. Jahrhundert bei schon vollständig ausgebildeter Minuskel zu Ueberschriften verwendet werden und theilweise unter dem Einfluss der Unciale stehen. Die Abbildungen der Martialhandschriften bei Chatelain Pl. CLI und CLII und des Parisinus 7949 (Pl. LXVIII), der letztere namentlich für die Schildinschrift der Victoria, lassen sich am ehesten mit den von Peiresc' Zeichner offenbar sehr getreu copirten Buchstabenformen zusammenstellen. Entscheidend ist unter Anderem der ganz charakteristisch geschweifte Mittelstrich des N, während der Capitaltypus (nicht der filocalische) stets in der Form N oder N erscheint. Allerdings weichen die zwei Kalenderblätter des October und November (Taf. XXIX und XXXI) in paläographischer Hinsicht stark von den übrigen ab; indessen wird jeder geübte Handschriftenkenner leicht einsehen, dass gerade diese beiden Stücke von einer anderen, minder geschickten Hand geschrieben sind.

Freilich bliebe den Disticha des Peiresc'anus vor den Tetrasticha auch so noch immer der grosse Vorsprung einer fast monumentalen Ueberlieferung, wenn man annehmen dürfte, dass sie ursprünglich im filocalischen Ductus abgefasst und nur durch Umschreibung, wenn auch mehr als einmalige, in ihre jetzige Gestalt gebracht worden seien. Ich halte es aber selbst mit allen paläographischen Kunststückchen für unerklärlich, wie ein in klaren Majuskeln geschriebener und von Zeichnern, nicht von Schreibern, copirter Text dermassen entstellt werden konnte, dass

wir jetzt nacheinander drei Versteile wie Nomine Augusto nomen in anno tenuis | Temporibus autumni September uncta racemis Velate iam numero noscens pe | tuo lesen. Mag auch Vineta in V. 17 auf einen blossen Fehler des Copisten Petronius zurückgehen, obwohl es sich bei Annahme einer Uncial- oder Minuskel-vorlage weit einfacher erklärt, die Thatsache, dass der gleichzeitige oder gar jüngere Sangallensis in V. 14 das falsche qui noch über der Zeile hat, während es bei Petrus im Verse steht, ferner dass ebenso der letztere in V. 24 mit Quum im quam uis die schlechteste Ueberlieferung bietet, während der Bernensis in seinem Quaeuis quamuis die Entstehung des Fehlers klarer zeigt, der Sangallensis (Quae quamuis) aber davon frei ist, muss die angebliche directe Muttenhufüberlieferung recht unwahrscheinlich machen.

Noch ein anderer Grund spricht gegen die ursprüngliche Zusammengehörigkeit der Disticha mit den Bildern. Schon Strzygowski ist es nicht entgangen, dass beide fast in keiner Beziehung zu einander stehen, obwohl ihm diese Erkenntnis erst im Verlaufe der Untersuchung gekommen zu sein scheint, da er sie zuerst beim Mal (S. 67) äussert. Hätte er seinen Blick nicht durch die von Bährens ganz willkürlich gezogenen Schranken einengen lassen[1] und auch anderweitige Gedichte dieser Art berücksichtigt, so hätte es ihm nicht entgehen können, dass die Disticha einer Gruppe angehören, die mit Bildern überhaupt gar nichts zu thun hat. Allerdings fehlen zu einer gründlichen Musterung dieser ausgebreiteten Literatur noch so gut wie alle Vorarbeiten. Manches steckt noch unbeachtet in den Winkeln der computistischen Literatur. Vieles ist noch gar nicht veröffentlicht. Aber Einiges lässt sich doch überblicken. Schon die Mannigfaltigkeit der äusseren Form erinnert an die poetischen Bestrebungen des sinkenden Römerthums, wie sie uns in den Carmina XII poetarum entgegentreten. da gibt es Monosticha im heroischen Versmass (Anth. Lat. 640, 675, 864) und im elegischen (ebenda 394 und 639), Disticha (Ausonius 377, Anth. Lat. 117 und 665, Carmen Salisburgense XI in Dümmlers Poetae aevi Carolini II. 645), elegische Tetrasticha (Anth. Lat. 395, Beda de embolismorum ratione P. L. 90, 788. Carm. Salisb. X. p. 644) und hexametrische (aus verschiedenen Quellen compilirt in Bedas Ephemeris 90, 761, aber erst von August so vollständig), Polysticha (Wandalbertus Prumiensis bei Dümmler II. 604), daneben Verse mit wechselnder Zahl (der sogenannte Manfredus 94, 644), der zusammengetragenen Memorialverse gar nicht zu gedenken (wie bei Beda 90, 943, wo gegenüber Strzygowskis entstelltem Citat S. 90 der letzte Vers die richtige leoninische Fassung hat: Septem bruma tacto, mihi pasca sues, mihi mueto). Dem Inhalte nach lassen sich vier Gruppen unterscheiden. Erstens: Zodiacalverse (Anth. Lat. 394, 640, 864), zweitens: Charakteristiken der Monate nach Witterung, Land-

[1] Dass ich die Interpolationen, mit denen Riese seine Ausgabe versehen hat, als authentischen Text benutzt und anführt, will ich hier nicht weiter erörtern.

wirthschaft und sonstigen Beschäftigungen (Anth. Lat. 673. Beda 90. 581. 787 und 949. Carm. Salisb. XI. Wand. Prom.); drittens Bildbeschreibungen (Anth. Lat. 117 und 395); viertens etymologische Namendeutungen (Anth. Lat. 877. 639. 665. Manfredus. Wand. Prom. Carm. Salisb. X). Dass die verschiedenen Gruppen nicht jeder Berührung unter einander entbehren, wird Niemand Wunder nehmen: fast selbstverständlich ist dies bei der vierten, welche gewöhnlich beim September die Gurn abgehaspelt hat und deshalb die drei übrigen Monate mit anderswoher entlehnten Motiven ausfüllen muss.

Dass die Distichen des Pseudausonius zu den etymologischen Stücken gehören, sieht jeder leicht ein; nicht minder, dass das Gedicht dem Verständnisse grosse Schwierigkeiten bereitet. Der Grund liegt darin, dass die Verse nicht nur gelehrt sind, sondern sich auch als solche geben wollen. Der Dichter strebt förmlich nach Dunkelheit: so muss man sich für den Februar die Beziehung auf die Parentalia und Februa sehr mühselig zusammensuchen (wenn nicht noch eine tolle Etymologie mit den umbrae dahinter steckt), für den April erst den Begriff des aperire aus einer Umschreibung gewinnen, beim Juni ist es unklar, ob Juno Lucina oder Juventas gemeint ist. Den Mai, welchen er als »ausgewachsen« (laetus toto iam corpore: am letzten Worte ist nichts zu ändern!) aufführt, leitet er von der Wachsthumsgöttin Maia Maiesta ab und vermag sich nicht eines Seitenblickes auf die Anhänger der griechischen Maia zu enthalten (Maenalio et Maiae quem tribuisse iuvat[?]); vom März wird ausdrücklich hervorgehoben, dass er bezüglich seiner Ableitung jeden Zweifel ausschliesse (non habet errorem). Dass ein so dunkles und schwieriges Gedicht in der Ueberlieferung ungewöhnlich stark verderbt erscheint und der Kritik fast unübersteigliche Hindernisse bereitet,* ist natürlich nicht auffällig, aber höchst seltsam

---

* So arg von Fehlern braucht man es gerade nicht zu treiben. Aber manches muss viel geändert werden. Im ersten Verse

Primus Iane tibi sacrator et omnia mensis

möchte ich et omnia (ähnlich primus) lesen. Von den sonstigen Formen der Verse auf dem Janusblatte der Barberina hat nur Strzygowski befolgt, indem er dieselbe als Hilfe hierzu erwies. Neben den aus Bild con in den Text gesetzten Ecklöse Martius (V. 5) und Tempus (V. 7) u. a. ist bei uns nicht als Beleg erkannt hat braucht man kein Wort zu anderen; V. 7 wird weiter unten besprochen werden. V. 13 und 14 hat Riese schon in Ordnung gebracht. Die Verse 16—18 sind wohl am ärgsten mitgenommen worden: bei man muss geradezu viel Phantasie aufwenden, um zurechtzukommen. Die wenigstens unsere Idee sich auf eine Glosse für das erste zurückführen, es ist ja denkbar, entweder zusammen oder ganz oder nur zu je nach geändert werden. Für das Distichon zum September wage ich die Vermuthung, dass die Anfangsworte verstümmelt sind und es ursprünglich lautete

Volvis autumnum, September, mustis cumulis
Tempora iam curvans messis opima tua.

Wir setzen so das charakteristische Adjectiv autumnus in seinem und der hier erforderten Verse. Für V. 20 schlage ich unter Hinweis auf das zweite sonst des Tetrastichs (V. 23) zuversichtlicher vor

Omnia agro Bacchi taccare quo ferebat

Den schliessenden Pentameter in dieser Zerstörung mehr als eine Ursache beigetragen zu haben scheint, führe ich lieber nicht an. Aber der vorhergehende Hexameter mag sehr wohl gelautet haben

Argumenta tibi sumens concede December

wäre es, wenn man gerade ein derartiges Product, das sich nur an einen kleinen Kreis von sehr gut vorgebildeten Lesern wenden konnte, als »erklärende« Beischrift für einen Kalender ausgewählt hätte, mit dessen Bildern es nicht das Geringste zu thun hat, und das im Jahre 354, wo man noch die bequeme Wahl nicht blos unter zahlreichen passenderen Gedichten, nein auch unter vielen Dichtern hatte. Es wäre der denkbar unglücklichste Einfall gewesen, und darum möchte ich auch für diese Verse lieber an eine zufällige Vergleichung mit dem vorliegenden Kalender glauben.

Hat uns hier die Heranziehung und Vergleichung verwandter Erscheinungen zu einem vorwiegend negativen Resultate geführt, so belohnen uns derartige Bemühungen auch mitunter durch überraschende neue Ergebnisse. Ich will mich hier begnügen, auf die vorzüglich erhaltenen Disticha des Salzmannn (Anth. Lat. 117) hinzuweisen, die Strzygowski zum Nachtheile seiner Untersuchung ganz unberücksichtigt gelassen hat; denn die in ihnen enthaltenen Angaben liefern nicht blos für die Erklärung der Monatsbilder, sondern auch für das Verständniss der Tetrasticha manchen Beitrag und fügt neue Glieder in die Verbindungskette zwischen den römischen, byzantinischen und italischen Monatscyklen ein. Gleich das Distichon für den Jänner

Fulget honorifico solitum munere mensis
Signans Romuleis tempora mensibus

bringt uns die erwünschte Bestätigung, dass die dargestellte Figur der Monat selbst ist, und dass in dem entsprechenden Verse der Tetrasticha (4)

Purpureos fastis qui numerat proceres

der Nominativ nicht anzutasten ist (= purpureo indutus amictu). Dem zweiten Verse der Tetrasticha aber

en aspice ut aris
Tura micent, sument ut pia tura Lares

kommt das Wiener Bild zu Hilfe. Wie konnte Strzygowski (S. 58) das rechts befindliche Gefäss als eine Aschenurne ansehen? Es ist natürlich die acerra oder arca turalis, an deren Dasein man sich nicht leicht jemand stossen wird, der sich an die artige Anekdote von Anaxarch und Alexander erinnert (Plutarch v. Alex. 25). Da überdies pia tura zum ständigen Apparat der Dichter gehört, ist wohl statt des ersten tura mit leichter Aenderung vasa (= vasa aheana) zu lesen.

Vom Februar heisst es

Rustica Bacchi gravis interitum nova novellis
Hunc meruit Februus nomen habere Dei.

Das will eigentlich erscheint ein Arbeiten, welches Geschäft in anderen Cyklen dem März zukommt (z. B. Anth. Lat. 763); immerhin hat er sein Anrecht darauf, den Namen des Sühngottes zu führen. Wir haben hier ein Beispiel der oft wiederkehrenden Verschiebung, welche bereits von Strzygowski (S. 81) in gebührender Weise gewürdigt worden ist.

Der März spielt mit kriegerischen Symbolen

Martius in campo ludens armatus docet,

womit die Salierumzüge gemeint sind. Der Pentameter

Dant Aprilis lactea dona greges

ist von Interesse, weil er die auf den Bildern vorkommenden fiscellae, die zur Käsebereitung dienen, besser berücksichtigt als das entsprechende Distichon der Tetrasticha

Tempus ait: haedus petulans et garrula hirundo
Indicat et sudans lacte et herba novo,

wo uns wiederum die Erklärung des *γελοῖον* erfreut (besonders wenn wir die Worte als directe Rede fassen), das in dem Bilde des Chronographen und dem Mosaik von Karthago so lebendig ausgedrückt wird. Strzygowski hat mit Unrecht die Uebereinstimmung von Wort und Bild vermisst.

Der April gedenkt der in den Tetrasticha nicht erwähnten Klappern oder Castagnetten, ohne zu weiteren Bemerkungen Anlass zu geben. Aber ein Vers der Tetrasticha harrt noch der Aufklärung und Verbesserung

Lumen cera (*v. l.* cera) habet, quo sacet alma Thetis.

Bährens hatte Recht, als er Thetis mit nam gleichsetzte, seine übrigen Vorschläge sind ebensolche Nothbehelfe wie die des Vinetus. Fragen wir, was das für ein Ding sein kann, das der Thetis Glanz verleiht, und wenden uns um Aufklärung an die Bilder, so muss uns der Schmuck auffallen, mit welchem sowohl in dem Mosaik von Karthago wie in dem Kalenderbild die Kleidung der Tänzer verziert ist und den wir am natürlichsten als Perlen fassen. Eine Beziehung der Perle zum Venuscult verräth uns Plinius, welcher (IX 116) berichtet, dass Caesar in den Tempel der Venus Genetrix einen Panzer aus britannischen Perlen stiftete.[1] Vielleicht ist also zu lesen

Lumen nautia habet, quo nitet alma Thetis.

Das Distichon für den Mai

Mensis Atlantiadae nati florentes honores
Suspiciunt palam floris serta rosae

schildert anschaulich die in den Bildern dargestellte Handlung: der Mai zupft aus den kunstreich arrangirten Blumenkörben, die sehr wohl als serta bezeichnet werden können, eine Rose heraus (er »plündert« sie also), um ihren Duft zu geniessen. Riese hat hier mit Unrecht geändert, ebenso wie in den dem Juni gewidmeten Versen

Sargumen ... ... proedia ... ...
Iunius, hinc nomen fausta Iuventa dedit.

---

[1] Die Pfirbmesse macht es mir auch unerwähnlich, dass im 7. Verse der etymologisirenden Distichen die Ueberlieferung Caesarum nunc zu von Karl Schenkl und Riese richtig in Caesareum est Veneris nomen zu lesen. Ich selbst hatte früher an Quartus est Veneris mensis gedacht.

wo das nicht blos echt volksthümliche, sondern auch gut lateinische Anakoluth nicht angetastet werden darf. Wiederum überrascht uns hier die Verschiebung, denn das Motiv des Maulbeerenessens findet sich in den Denkmälern wie in den Tetrastichа erst im Juli. Merkwürdig ist nur, dass es in beiden Arten der Gedichte mit dem Zeichen des Krebses verbunden erscheint. Hinsichtlich des Juli stimmen beide Beschreibungen darin überein, dass sie den Aehrenkranz erwähnen, der in der Wiener Zeichnung fehlt. Von besonderem Interesse ist wieder der August:

Augustum pulsus torret Phaethontius ardor,
Cum remeant iterum grata labella melo.

Hier ist das Distichon genauer als die Tetrasticha, die mehr das künstlerische Moment betonen:

Fontanos latices et lucida pocula vitro
Cerne ut demersas temperet ore nives.

Wir erfahren jetzt, dass der abgebildete Krug ein Kühlgefäss ist, wie es Anth. Lat. 136 geschildert wird, mit langem und engem Halse, daher beim Ausschenken die Flüssigkeit nastus singultibus ausströmt; weniger klar ist, wie die Kühlung erfolgt (vis aliena nil frigoris addit operi u. s. w.). Vielleicht wird sich auch die Bedeutung der aus dem Halse herausschlagenden Flamme einmal aufklären lassen. Wie die Maulbeeren im Juni statt im Juli, so erscheint in unseren Distichen der gefangene Hase im September, auch hier mit dem Zeichen des Thierkreises verbunden. Trauben werden in beiden Gedichten erwähnt. Die seltsamen »Stäbe mit Querhölzern« des Peiresclanus, die aus dem »mit einem Polster bedeckten Korbe« hervorragen, sehen genau aus wie auf Hölzchen gespiesste zubereitete kleine Früchte (wie die von Italienern heute bei uns feilgebotenen caramelle), die vielleicht auch unter den turgentes uvae des Tetrastichs zu verstehen sind. October als Kelterer und November als Pflüger und Olivenpressen fallen ganz ausserhalb des Kreises unserer Kalenderbilder, nähern sich aber dafür den italischen Typen, mit denen auch die Tetrasticha (bei October und December) Manches gemein haben. Den December endlich vereinigt mit seiner Darstellung der Saturnalien wieder alle Zeugen.

Neben die Kalenderbilder des Petrusstucus und Vindobonensis, die Mosaiken von Karthago und vom Capitol und die Tetrasticha treten jetzt als erhaltenes Exemplar unsere Distichen, ganz von den übrigen Typen bald hier bald dort anklingend, aber doch eine gewisse Selbständigkeit wahrend. Möglich, dass ein neuer Denkmälerfund zu einem der beiden Gedichte die vollständig passenden Bilder liefert, oder dass ein bisher ungedrucktes Gedicht auftaucht, das mit einer der Bilderreihen stimmt; weit wahrscheinlicher ist es jedoch, dass jeder neue Fund auch eine neue Spielart einer Kunst- und Literaturgattung enthüllen wird, die selbst in dem abwärts schreitenden Cultus des verfallenden Rom in jedem Jahre derartige Erscheinungen dutzendweise hervorbrachte, in der übrigens, soweit ich das Material über-

sehe, das Bild dem Lied stets vorangeht und die Ἐπιγραφή ausschliesslich vorherrscht. Die Tetrasticha werden also den ihnen von Strzygowski (S. 113 f.) eingeräumten Platz nicht behaupten können; am allerwenigsten darf hiebei die Bährens'sche Ansicht massgebend sein, welche die Tetrasticha und jene etymologischen Disticha wegen der versus elegantes und der dictionum ornatus decorque dem augusteischen Zeitalter zuweisen wollte. Die Seltenheit der Elision in den ersten (ausser aspice ut und cernens tu garrula hirundo in 48 Versen) liesse eher an das ciceronische Zeitalter denken, wenn nicht die unwiderlegliche Thatsache, dass Memorialverse und ähnliche Gedichte, die sich an ein grosses Publicum wenden, zu allen Zeiten die Elision möglichst vermeiden, zur Vorsicht mahnte. Ihrem Charakter nach schliessen sie sich eng an die Versche der zwölf Poetaster an. Hingegen lassen die starken Elisionen der etymologisirenden Disticha (Maronem et, Praegranata ortolleus, Camarene est, Volate ?, vielleicht stecken in den Corruptelen noch andere) deutlich den gelehrten, dem profanum vulgus abholden Autor erkennen, der der archaistischen Richtung angehört haben mag.

HEINRICH SCHENKL.



DER BILDHAUER C. AVIANIUS EUANDER UND CICEROS BRIEFE

Den Stand unseres Wissens über diesen in der augusteischen Zeit hochberühmten Künstler bezeichnen die Darstellungen in Brunns G. d. gr. K. II 347, Overbecks G. d. gr. P. II 436 und der von Robert verfasste Artikel in der Pauly-Wissowa'schen Encyklopädie. Ein sicheres Urtheil jedoch über den Aufenthaltsort, die Lebensdauer und die Thätigkeit des Euander ermöglicht erst eine eingehende Erklärung der beiden recht schwierigen Briefe Ciceros VII 23 und XIII 2, die in den genannten Darstellungen vermisst wird, und die deshalb den Mittelpunkt dieser Untersuchung bilden soll. Ihren Ausgangspunkt hat dieselbe zu nehmen von der gelehrten Notiz, die uns die erhaltenen Scholien zu Horatius sat. I 3, 91 aus einem Commentar der hadrianischen Zeit herübergerettet haben und die gewissermassen als Grundlage der folgenden Untersuchung vorausgeschickt werden muss. (A. Kiessling in personis Horatianis Greifswalder ind. lect. aest. 1880, S. 5.) Wir lesen bei dem sogenannten Acro: Euandrum fernunt caelatorem ac plastem Athenis a M. Antonio Alexandriam perductum et inde inter captivos Romam ductum, ibique multa admiratione digna fecisse, und ähnlich berichtet Porphyrio zu der Stelle, dessen genauer Wortlaut noch nicht mit Sicherheit hergestellt ist. Mit vollständiger Klarheit ist uns hier der Lebensgang des Künstlers berichtet, und jede der angegebenen Einzelheiten trägt den Stempel der Thatsächlichkeit und Urkundlichkeit. Euander ist in Athen geboren oder wenigstens dort ursprünglich thätig gewesen; fast alle bedeutenderen Künstler seiner Zeit setzen mit Stolz neben ihren Künstlernamen das Ἀθηναῖος (Overbeck, a. a. O.). In Athen lernte ihn M. Antonius der Triumvir und φιλαθήναιος (Plut. Anton. 23) kennen und schätzen und veranlasste ihn zur Uebersiedlung nach Alexandria. M. Antonius hat öfters längere Zeit in Athen verweilt, so bald nach der Schlacht bei Philippi (Plut. Anton. 23) 42/41 v. Chr., dann 39/38 v. Chr. (Plut. Anton. 33, 34, Appian b. c. V, 76) und 32 v. Chr. (Plut. Anton. 56, 57), jedoch erst nach seiner Verbindung mit Kleopatra hatte Antonius ein Interesse, einen bedeutenden Künstler nach Alexandria an seinen Hof zu ziehen, wo er selbst 41/40 (Plut. Anton. 28–30) vorübergehend seit 36 v. Chr. (Plut. Anton. 53 ff.) aber wie ein Herrscher in seiner Residenz seinen Aufenthalt nahm (Plut. Anton. 50). In Erwägung dieser Thatsachen ist es doch unmöglich mit Bergk Zeitschrift f. d. Alterthumsw. 1847, 171 unter dem in den Scholien zu Horaz a. a. O. erwähnten M. Antonius den M. Antonius Creticus zu verstehen und anzunehmen, dass bald nach 86 Euander aus Athen von Antonius nach Alexandria berufen wurde, d. h. dass Euander vorher und zu Ciceros Lebzeiten ausschliesslich nach dieser durchaus zuverlässigen Ueberlieferung in Athen thätig gewesen ist. In Alexandria arbeitete der Künstler in Diensten des Antonius, wie der Philologe Didymos dort in dessen Diensten schriftstellerisch thätig war etwa

fünf Jahre. Nach der Eroberung Alexandrias 30 v. Chr. wurde Euander als Kriegsgefangener nach Rom gebracht und ist dort thätig unter Anderem als Wiederhersteller der Artemis des Timotheus, deren Kopf von seiner Hand herrührte (Plin. nat. hist. XXXVI 32). Da diese Statue in dem Tempel des Apollo Palatinus aufgestellt war, so ist ihre Restauration durch Euander erfolgt vor dessen Dedication im Jahre 28 v. Chr., die Nachricht des Plinius bestätigt demnach durchaus die des Horazscholiasten und verbürgt dessen Zuverlässigkeit.

Auf der aus dem Berichte des Scholiasten erschlossenen Thatsache, dass zu Ciceros Zeit Euander in Athen ansässig war und dort gearbeitet hat, wird die Interpretation zweier Briefe des Cicero XIII 2 und VII 23 begründet werden müssen, in denen der Name des Künstlers genannt wird. Weder über die Zeit noch den Abfassungsort dieser Briefe herrscht Uebereinstimmung, unter den Herausgebern der in der Tyrrell'schen Ausgabe The correspondence of C. II. Dublin 1886, S. 91 ff. III. 1890 S. 198 gegebene Commentar kommt über Mommsen in allem Wesentlichen nicht hinaus und lässt den Leser in den Hauptfragen im Stich. Der Brief XIII 2 ist der mittlere der drei Briefe an C. Memmius, welche das die Empfehlungsschreiben enthaltende Buch der Sammlung eröffnen. Der erste und umfangreichste derselben, ein Meisterstück in Stil und Ausdruck, empfiehlt die epicureischen Philosophen Athens dem Wohlwollen des Memmius, der einen Ausflug nach Mytilene unternommen hatte, aber wie aus dem zweiten ad fam. § 3 hervorgeht in Athen noch sein Haus und seinen Einfluss besass. Es interessiert dieser Brief den Literarhistoriker besonders deshalb, weil Cicero mit keinem Wort des an Memmius gerichteten Gedichtes des Lucretius erwähnt, das der Consular in buchhändlerischen Vertrieb gegeben hat, ungewiss zu welcher Zeit, damals aber sicher schon gelesen hatte. Es darf uns dies nicht wundernehmen. Cicero hatte für Poesie weder selbst Geschick, noch über Poesie ein treffendes Urtheil; er hatte die Grösse des Dichters nicht erkannt, erst Andere nach ihm haben das Versäumte reichlich eingeholt. Dass dieser Brief Juni 51 v. Chr. in Athen von Cicero auf der Reise in seine Provinz Kilikien Engere Zeit Aufenthalt nahm, geschrieben sein muss, darüber besteht kein Zweifel, wohl aber über Abfassungsort und Zeit des zweiten Empfehlungsbriefes (XIII 2), in dem Cicero den ersten Vertreter der bildenden Kunst in Athen C. Avianius Euander dem Wohlwollen desselben Memmius empfiehlt. Wenn wir im Vorhergehenden die Grundlagen der folgenden Untersuchung richtig zu legen im Stande waren, dann ergibt sich für die Erklärung dieses Briefes folgerichtig der zwingende Schluss, dass jener Euander in Athen zur Zeit, als Cicero auf seiner Reise nach Cilicien und auf der Rückreise sich daselbst mehrere Tage aufgehalten hat, ansässig und thätig gewesen ist, d. h. dass der Brief XIII 2 inhaltlich in einem nahen Verhältniss steht zu XIII 1. Während der Consular in dem ersten Brief an Memmius sich verdient macht durch die Empfehlung der Spitzen griechischer Wissenschaft Athens, zeigt sich derselbe in dem gleich darauffolgenden Brief an denselben Memmius als

Freund und Gönner des ersten Vertreters der bildenden Kunst, der zu derselben Zeit in derselben Stadt eine eifrige Thätigkeit entfaltete. Die eingehende Erklärung des Briefes XIII 2 bestätigt durchaus den soeben gezogenen Schluss. Cicero schreibt an Memmius:

C. Avianium Evandrum, qui habitat in tuo sacrario, et ipse multum utor et patrono eius M. Aemilio familiarissime. peto igitur a te in maiorem modum, quod sine tua molestia fiat, ut ei de habitatione accommodes. nam propter opera instituta multa multorum subitum est ei remigrare K. Quintilibus.

Evander, der Freigelassene eines in Sicyon ansässigen italischen Geschäftsmannes M. Aemilius Avianianus (epist. XIII 21, 2 und 27, 2), hatte in Athen seine frühere Werkstatt verlassen und war in das Haus des Memmius übergesiedelt, wo er in dessen sacrarium, wohl einem ausser Gebrauch gesetzten Raum zum Aufbewahren von Cultgeräthen, für die Ausschmückung von Memmius' Palast in Athen und für viele andere Kunstwerke herstellte. Die in Marquardt-Mommsens Handbuch d. r. Alterthümer VI[2] S. 188 [1] angezogenen Stellen belehren uns, aliud esse sacrum locum, aliud sacrarium. Sacer locus est locus consecratus, sacrarium est locus, in quo sacra reponuntur, quod etiam in aedificio privato esse potest (Ulpian Dig. I 8, 9, 2 und XLIII 6, 1: est praetor in locis sacris facere laut eum munitere quid veto. Hoc interdictum de sacro loco, non de sacrario competit). Der Verwalter des Memmius in Athen hatte dem Bildhauer zum 1. Juli gekündigt, dem in Rom üblichen Termin (Sueton Tib. 35): es muss demnach Cicero diesen Brief geraume Zeit vor dem 1. Juli an Memmius nach Mytilene oder Athen abgeschickt, beziehungsweise in Athen dem Evander zur Weiterbeförderung eingehändigt haben. Der Umstand, dass Cicero in jener Zeit thatsächlich in Athen sich aufgehalten, Memmius dort ein Haus besessen hat, spricht ohne Zweifel für die Richtigkeit des vorstehend gezogenen Schlusses. Weit schwieriger ist die Beantwortung der Frage, wo und wann Cicero diesen Brief geschrieben hat. Die nächstliegende Annahme, die Abfassung des Briefes in dieselbe Zeit und an denselben Ort zu verlegen wie XIII 1, d. h. nach Athen kurz vor den 1. Juli 51, unterliegt begründeten Bedenken. Cicero fuhr von Athen ab nach Ephesus pr. Non. Quinctilis (6. Juli) nach dem dreifachen Zeugniss ad Att. V 11, 4; 12, 1 und epist. II 8, 3: nach dem doppelten Zeugniss ad Att. V 11, 4 und epist. II 8, 3 hatte sein Aufenthalt in Athen decem ipsos dies gedauert. Nach der Ueberlieferung langte Cicero in Athen an a. d. XV Kal. Quinctiles (ad Att. V 10, 1), d. i. am 17. Juni: was deshalb wenig wahrscheinlich ist, weil wir zwar um jene zehn Tage zu erklären, annehmen könnten, dass Cicero während zehn weiterer Tage von Athen aus Ausflüge ins Land unternommen u. hat, es wird indessen wohl richtiger sein, mit den Herausgebern jenes XV Kal. Quinctiles für verderbt zu erachten, weil nach ad Att. V 9, 1 Cicero erst a. d. XVII Kal. Quinctiles (15. Juni) in Actium ankommt und ein Zeitraum von drei Tagen für die Reise von Actium nach Athen zu knapp erscheinen muss. Kam Cicero aber a. d. VI

(26. Juni) in Athen an, so war die Zeit bis zum 1. Juli zu kurz, um Antwort von Memmius aus Mytilene zu erhalten. Auch als Cicero zurückkehrte, aus seiner Provinz und im October 50 sich in Athen aufhielt, kann Cicero diesen Brief schwerlich geschrieben haben, weil die Worte ambitum est et rem grave Kal. Quintilibus acht Monate von dem Kündigungstermin keinen rechten Sinn haben können. Es bleibt nur die Möglichkeit, dass Cicero diesen Brief Anfangs 50 aus seiner Provinz nach Athen geschrieben hat, und diesem Ansatz der Zeit folgt Tyrrell a. a. O., oder dass derselbe nach Ciceros Rückkehr nach Italien nach Athen an Memmius abgesandt worden ist. Jedenfalls werden wir gut thun, diesen Empfehlungsbrief XIII 2 wie den folgenden XIII 3 nach dem ausführlichen Briefe XIII 1 anzusetzen, deshalb, weil Cicero XIII 1 so zaghaft und ausführlich seine Empfehlung vorbringt, dass wir den Eindruck erhalten müssen, Cicero habe vor des Memmius Exil, aber das Cicero's breites und überflüssiges Wort sein Beileid ausspricht, mit Memmius noch keinerlei Briefe gewechselt, jedenfalls keine Empfehlungsbriefe an ihn abgesandt. Dass der Brief über Emendus zeitlich nach dem Briefe über den Philosophen anzusetzen ist, geht ferner daraus hervor, dass wir in dem ersteren keinerlei Aufforderung ut scribas ad tuos (XIII 1, 5 wiederholt ad Att. V 11, 6) mehr finden, demnach Memmius nach Athen damals bereits zurückgekehrt war. Der dritte Empfehlungsbrief (XIII 3) lehrt uns, dass Cicero mit Memmius persönlich Rücksprache genommen hat; ob auf der Hinreise nach Cilicien in Ephesos, oder auf der Rückreise irgendwo in Kleinasien oder in Athen, muss dahingestellt bleiben. Der Brief selbst ist schematisch nach einem Briefsteller für Empfehlungsbriefe gearbeitet, der viel Verwandtes mit dem erhaltenen griechischen Briefsteller Hercher Epistologr. Graec. p. 2 aufweist:

τὸν δεῖνα τὸν παρακομίζοντά σοι τὴν ἐπιστολὴν καὶ ἡμῖν ἐκ … ἡμῖν … ἀγαπώμενον καλῶς ποιήσεις ἀποδοχῆς ἀξιώσας καὶ δι' ἐμὲ καὶ δι' αὐτόν …	A. Fufium unum ex meis intimis observantissimum studiosissimumque nostri, eruditum hominem et summa humanitate tuaque amicitia dignissimum, velim ita tractes, ut mihi coram recepisti: tam gratum mihi id erit quam quod gratissimum. Ipsum praeterea summo officio et summa observantia tibi in perpetuum devinxeris.
… καὶ … τὸ μετιμελήσει γάρ σε … θέλεις, εἴτε λόγον ἀπόρρητον εἴτε πρᾶξιν … ἀλλὰ καὶ πρὸς ἑτέρους ἐπαινέσεις αὐτόν … ἐν παντὶ … ἡμῖν χρεία … παρασχέσθαι	(Nach C. F. W. Müllers Text.)

Fufius war kein Geschäftsmann, sondern ein junger Römer, der der eruditio und humanitas wegen nach Athen zog. Freilich muss noch schon in weit früherer Zeit Catull mit einem ähnlichen Empfehlungsschreiben die amicitia des Memmius erstrebt haben, die Lucrez mit seinen Versen zu gewinnen versucht hat.

Aus den bis jetzt gegebenen Erörterungen ergibt sich mit einiger Sicherheit folgendes Resultat. Als Cicero im Jahr 51 nach Athen kam und das Haus des Memmius vergeblich aufsuchte, kam er mit dem Künstler Euander in Berührung, der in diesem Hause seine Werkstatt aufgeschlagen hatte, und als im October 50 Cicero in Athen sich aufhielt, muss er ohne Zweifel abermals Memmius aufgesucht haben, um mit demselben mündlich über die Angelegenheit des Philosophen Rücksprache zu nehmen. Er hatte damals Gelegenheit, die Arbeiten des Künstlers, jene opera universa multa multorum in Augenschein zu nehmen, und kam zu Euander, der der Freigelassene eines ihm seit seiner Jugendzeit (epist. XIII 21. 1) bekannten Geschäftsmannes war, in ein persönliches Verhältniss und später, wie wir sehen werden, in geschäftlichen brieflichen Verkehr, der uns durch epist. VII 23. 1 bezeugt ist. Während dieses Verkehres wahrscheinlich bat Euander den Cicero, der demnach wieder bereits nach Italien zurückgekehrt war, um einen Empfehlungsbrief an Memmius zum Zweck der Verlängerung seines Miethcontractes.

Weder über die Zeit der Abfassung noch über den Aufenthaltsort des Absenders des Briefes VII 23 besteht eine Uebereinstimmung unter den Herausgebern, von denen einige vorziehen, beide Punkte im Ungewissen zu lassen. In Mendelssohns und Müllers Ausgabe wird derselbe vermuthungsweise ins Jahr 62/692 gesetzt, von Tyrrell ins Jahr 55/699, von Wesenberg ante Tullianum; ob er post reditum bello ... fortasse a. u. c. 708 = 46 v. Chr., dass der Absender sich in Rom befindet, darüber gehen alle Herausgeber einer Ansicht zu sein. Gerichtet ist der Brief an M. Fadius Gallus, den Angehörigen einer in Arpinum ansässigen Familie (ad Att. XV. 13. 1), der den Auftrag hatte, Ciceros Freigelassenen beim Einkauf von Kunstwerken zu berathen und zu unterstützen. Der Einkauf erfolgte nicht nach den Absichten des Bestellers, wie wir aus dem zu behandelnden Briefe ersehen, der einen klaren Ausdruck von Ciceros Gemüthsstimmung in damaliger Zeit bietet. Cicero ist offenbar in Geldverlegenheit, die Summen, zu deren Zahlung er sich verpflichten soll, sind zu hoch für seine Casse, und doch scheint er sich dem einzugestehen und den Kauf rückgängig zu machen. Der Brief ist von der gallichten Laune des Mannes, dessen Cassen erschöpft sind und dem den einzugestehen unsagbar peinlich ist. In die Feder dictiert es wechseln demgemäss Vorwürfe und Grobheiten über die Unzweckmässigkeit und Theuerkeit des Kaufes mit begütigenden Complimenten an den fachmännischen Kunstverstandniss, dazu kommt die Scham darüber, dass der Verkäufer Kenntniss erhalten hat von den Geldnöthen des vornehmen Herrn und zu den coulantesten Zahlungsbedingungen einen Wechsel auszustellen erbötig ist. Die unbehagliche, ärgerliche und gedrückte Stimmung, die in dem Schreiben herrscht, wird nur einmal durch einige grausame, aber treffende Witze belebt, die Cicero über seine Schulden und seine einmal eben Einkaufe mit der ihm eigenen Schlagfertigkeit einstreut. Den Verlauf des Kaufgeschäftes gibt § 3: nomino liberti mei video esse culpam, cui plane res certas mandaram itemque Iunii, quem puto tibi notum esse, Aviani familiar

rem, exhedria quaedam mihi nova sunt instituta in porticula Tusculani: ea volebam tabellis ornare. etenim si quid generis istiusmodi me delectat, pictura delectat. Zu deutsch: »Ueberhaupt ist, wie ich sehe, mein Freigelassener schuld an der Thorheit, dem ich doch ganz bestimmte Aufträge gegeben hatte, ausserdem Iunius — ich glaube, Du wirst diesen Herrn kennen — der steckt mit dem Avianius unter einer Decke. Ich habe einige neue Wandnischen in den kleinen Arcaden meines Tusculanum bauen lassen, die wollte ich mit kleinen Bildern ausschmücken. Wenn ich an derartigem Schmuck überhaupt mich freuen mag, so ist es die Malerei.« Wie wir aus diesen Worten ersehen, hat Cicero den Verdacht, dass der aus Horaz Satiren II 3 wohlbekannte unreelle Makler in Kunstwerken, famus Damasippus, seinen Freigelassenen abgefangen und zu seinem Geschäftsfreunde, dem Künstler Avianius Euander, hingeführt hat. Durch die von Horaz trefflich geschilderte Beredsamkeit des Maklers und infolge der Unsicherheit des Freigelassenen hatte Fadius, Ciceros Bevollmächtigter, sich bewegen lassen, den Kauf von fünf Stück plastischen Kunstwerken vorbehaltlich der Ratificirung durch den Auftraggeber abzuschliessen.

Wo dieser Kauf abgeschlossen worden ist, darüber kann nach den voranstehenden Erörterungen kein Zweifel sein. Avianius Werkstatt und pergula befand sich in Athen, dort kaufte auch der Kunsthändler Damasippus für eigene und fremde Rechnung ein und erhielt — diesen Verdacht des Cicero werden wir gewiss für begründet halten — von Avianius Provision, wenn er ihm Käufer zuführte. dorthin hatte Cicero seinen Freigelassenen zum Einkauf geschickt, und dort hielt sich auch Fadius Gallus damals auf. Wir hören gewissermassen die Betheuerung des redseligen und pfiffigen Maklers bei Gelegenheit der Besichtigung der Stücke, der des Ofteren, aber in unverbindlicher Weise versichert, er wolle selbst die herrlichen Statuen auf eigene Rechnung nehmen, falls dieselben Cicero zu theuer erschienen, und der die Preise hierdurch in die Höhe treibt oder ein Drücken des Preises durch diese Aeusserungen vereitelt. Ueber den Kauf selbst erhalten wir durch § 2 genaueren Aufschluss: sed velim maneat Damasippus in sententia; prorsus enim ex istis emptionibus nullam desidero. tu autem ignarus instituti mei, quanti ego genus omnino signorum omnium non aestimo, tanti ista quattuor aut quinque sumpsisti. Es folgt die Aufzählung: drei Statuen von Bacchantinnen, wohl in der Art der von Winter im 50. Winckelmannsprogramm der Berl. Archaeol. Gesellschaft, Berlin 1890 S. 97 ff. behandelten Darstellungen, ein Ares, und ein Tischfuss nach Art der berühmten Sphinx aus dem Hause des Faun in Pompeji, der auch zur Noth als signum gelten konnte. Cicero, der mit Angst und Bangen an die seiner erschöpften Casse durch den theuren Kauf erwachsenden schweren Unkosten denken muss, macht seiner üblen Laune durch allerlei gallichte politische, ökonomische, astrologische und mythologische Witze Luft: Bacchas istas cum Musis Metelli comparas (den von Plin. n. h. XXXVI 34 bekannten Musen ad Octaviae porticum). quid simile? primum ipsas ego Musas numquam

tanti putassem, utque id fecissem Musis omnibus adprobantibus: sed tamen erant aptum[1] bybliothecae studiisque nostris congruens. Bacchis vero ubi est apud me locus? at pulchellae sunt: novi optime et saepe vidi. nominatim a te signa mihi nota mandassem, si probassem. ea enim signa emere soleo, quae ad similitudinem gymnasiorum exornent mihi in palaestra locum. Dies sind die ornamenta γυμνασιώδη, die auch ad Att. I 6, 2. 9, 2. 10, 3. 4. 3. 8, 2 erwähnt werden. Wir lernen aus diesen Worten die wichtige Thatsache, dass Cicero die Bildwerke kennt und oft gesehen hat, selbstverständlich vor nicht allzulanger Zeit und in Athen; demnach muss der Brief abgefasst sein bald nach Ciceros Rückkehr aus Cilicien (d. h. 49 v. Chr.), ein Ansatz, der im Folgenden durchaus sich bewähren wird. Es folgt ein hochpolitischer Witz über das signum Martis, zugleich ein bitterer Wortwitz mit dem mehrdeutigen Wort signum bezüglich seiner eigenen Schulden: Martis vero signum quo mihi pacis auctori? gaudeo nullum Saturni signum fuisse (vgl. Kiessling zu Hor. carm. II 17, 22): haec enim duo signa putarem mihi aes alienum attulisse. Mercurii mallem aliquod fuisset: felicius, puto, cum Avianio transigere possemus. Es kommt vor Allem darauf an, die Worte pacis auctori richtig zu erklären. Man wird nicht leugnen können, dass sich Cicero auch bald nach der Unterdrückung der catilinarischen Verschwörung pacis auctor nennen konnte: aber schon der Umstand, dass die Hauptmasse der Briefe aus weit späterer Zeit stammt, abgesehen von den bisher erörterten Lebensumständen des Avianius, lässt dies als durchaus unwahrscheinlich erscheinen. Durchforscht man Ciceros Briefe selbst um Auskunft über diesen Ausdruck zu erhalten, so kommt vornehmlich sein Brief an Caesar ad Att. IX 11 a, 2 in Betracht, in dem Cicero schreibt: Quod si ita est et si quae de Pompeio nostro tuendo et tibi ac rei publicae reconciliando cura te attingit, magis idoneum quam ego sum ad eam causam profecto reperies neminem, qui et illi semper et senatui, cum primum potui, pacis auctor fui. Geschrieben ist dieser Brief im März 49 (O. E. Schmidt, Briefwechsel des Cicero, p. 156. 411). Im April desselben Jahres (Schmidt, a. a. O., p. 168. 412) schreibt Cicero in ähnlicher Weise an Servius Sulpicius IV 1, 1: profecto aliquid opis occidenti rei publicae tulissemus. cognoram enim iam absens te haec mala multo ante providentem defensorem pacis et in consulatu tuo (51) et post consulatum fuisse. ego autem, cum consilium tuum probarem et idem ipse sentirem, nihil proficiebam: sero enim veneram, solus eram, rudis esse videbar in causa, incideram in hominum pugnandi cupidorum insanias; ... cum quidem ego eum me rogaret, ut adessem in senatu, eadem omnia quae a te de pace et de Hispaniis dicta sunt ostendi me esse dicturum (mehr Stellen bei Schmidt, a. a. O., p. 17 und 101 Att. IX 18, 1). Es muss indessen einleuchtend erscheinen, dass Cicero weit passender zur Zeit des Aus-

[1] Die Beziehung dieses [illegible] erklärt am anschaulichsten der Vergleich von Arist. rhet. III 4 p. 1406 b 24 [illegible] mit [illegible] Hor. III, 17, 22. [illegible]

bruches des Bürgerkrieges schreiben konnte, er sei der Vertreter des Friedens, und in seinem Hause sei kein Platz für die Statue des Kriegsgottes, als bald nach der mit blutiger Gewalt und in offener Feldschlacht unterdrückten Verschwörung des Catilina? Wir werden demnach, was die Zeitbestimmung des Briefes betrifft, auf den April 49 hingeleitet.

Es folgt eine Bemerkung über den Tischfuss, der nach der Ueberlieferung trapezephorum, nach den Herausgebern trapezophorum genannt wird, weil Pollux X 69 letztere Form bezeugt und die Analogie von χρυσοφόρος diese Form verlangt; ob in der Volkssprache eine derartige hybride Form wie τραπεζεφόρος nicht dennoch im Gebrauch gewesen sein könnte, erscheint zweifelhaft. Cicero schreibt (3): quod tibi destinaras trapezephorum, si te delectat, habebis; sin autem sententiam mutasti, ego habebo scilicet. Dann macht sich sein Aerger von Neuem in dem Ausrufe Luft: ista quidem summa ne ego multo libentius emerim deversorium Tarracinae, ne semper hospiti molestus sim. In der That verhandelt in ähnlicher Stimmung, in der dieser Brief geschrieben ist, Cicero am 17. April 49 über den Ankauf eines deversorium. Ad Att. X 5, 3 lesen wir: Commodius tecum Vettienus est locutus, quam ad me scripserat, sed mirari satis hominis neglegentiam non queo. Cum enim mihi Philotimus dixisset se HS L emere de Canuleio deversorium illud posse, minoris etiam empturum, si Vettienum rogasses, rogavi, ut si quid posset, ex ea summa detraheret; promisit. Ad me nuper se HS XXX emisse; ut scriberem cui addici vellet; diem pecuniae Idus Novembr. esse. Rescripsi ei stomachosius, cum ioco tamen familiari. Also in derselben Weise wie in unserem Briefe.

Bald nach VII 23 vermutlich schrieb Cicero seinen Empfehlungsbrief für Avianius an Memmius nach Athen (XIII 2). Ueber seine Correspondenz mit Avianius gibt uns der Eingang des eben behandelten Briefes VII 23 Aufschluss: Tantum quod ex Arpinati veneram, cum mihi a te litterae redditae sunt; ab eodemque accepi Aviani litteras, in quibus hoc inerat liberalissimum, nomina se facturum, cum venisset, qua ego vellem die. Fac, quaeso, qui ego sum, esse te: estne aut tui pudoris aut nostri, primum rogare de die, deinde plus annua postulare? Fadius hatte den Avianius um den Zahlungstermin befragt und in Anbetracht der Schulden Ciceros Frist über ein Jahr verlangt. Beides ist Cicero, der sehr auf das Decorum bedacht ist gegenüber den Griechen (ad Att. V 9, 1), äusserst peinlich. In dem Schreiben, das derselbe Bote, der Fadius Brief überbrachte, aus Athen mitbrachte, schrieb Avianius, nomina se facturum (über diesen Ausdruck C. F. W. Müller zu Cic. de off. III, 59) cum venisset qua ego vellem die, d. h. zu deutsch: er würde den Wechsel für die einzelnen Posten ausstellen, sobald nur das Geschäft gemacht, der Kauf vollzogen sei, auf welchen Termin es Cicero erwünscht sei. Man übersetzt freilich cum venisset mit «sobald er gekommen wäre». Aber bei einigem Nachdenken ergibt sich, dass diese Zeitbestimmung an dieser Stelle des Satzes in demselben Masse unpassend erscheinen muss, in dem die hier gegebene Uebersetzung die allein mögliche sein

kann. Dass der Kauf noch nicht perfect ist, wird aus dem Folgenden klar erkenntlich: nec tamen ista opera, quae te emisse scribis, non solum nulla mihi sunt sed etiam grata e q s. Von einer Reise des Fadius nach Italien ist also an dieser Stelle keine Rede, und die Auffassung des usurus als unpersönliches Zeitwort kann keinerlei Bedenken unterliegen. Zum Schluss des ersten Theiles des Briefes (3) verständigt sich Cicero noch über den Transport der Kunstwerke nach Italien: sed tamen si istic mihi sunt habenda, certiorem me velim facias ubi sint, quando arcessantur, quo genere vecturae; si enim Damasippus in sententia non manebit, aliquem Pseudodamasippum (d. h. einen reellen ernsthaften Käufer, keinen Speculanten, Strohmann und Preistreiber) vel cum iactura reperiemus. Cicero fragt, ob die Kunstwerke schon verladen sind und auf welchem Schiff in welchem Hafen, oder ob dieselben sich noch in der pergula des Künstlers befinden. Auch in den Briefen ad Att. I 8, 2; 9, 2 ist Cicero fürsorglich bedacht, dass seine in Athen gekauften Kunstwerke zweckmässig verfrachtet würden; er erwartete wohl ihre Ausschiffung in Caieta, wie ad Att. I 3, 2: Signa quae nobis curasti, ea sunt ad Caietam exposita ... nos nondum vidimus ... qui pro vectura solveret, d. h. für die Seefracht.

Auf Grund der gewonnenen Ergebnisse lässt sich Zeit und Ort des Briefes nun mehr leicht bestimmen. Wie aus der ersten Zeile desselben hervorgeht, ist Cicero eben aus seinem Arpinas zurückgekehrt; aus ad Att. IX 19 ersehen wir, dass er dort zuerst in den letzten Tagen des März 49 aufgebrochen war, und zwar von seinem Formianum nach dem Arpinum nach ad Att. IX 17, 1 Ende März desselben Jahres (Schmidt a. a. O. S. 161). Er reiste nach kurzem Aufenthalt zurück vom Arpinas, ist am 3. April noch ad Att. X 1 auf dem Laterium seines Bruders, am 7. April nach ad Att. X 3 auf dem Arcanum desselben in der Nähe von Aquinum; das nächste sichere Datum ergibt der am 14. April bereits im Cumanum geschriebene Brief ad Att. X 4 (§ 7). Aus dem Formianum war Cicero aufgebrochen, und wie aus dem behandelten Briefe hervorgeht, ist Cicero ebendahin zurückgekehrt: mithin ist derselbe geschrieben auf dem Formianum bald nach dem 7., längere Zeit vor dem 14. April 49/705, ein Ansatz, mit dem die oben S. 43 gegebenen Zeitbestimmungen genau übereinstimmen.

In dem zweiten Theile des Briefes (4) ist von einem Hauskauf die Rede, den Fadius beabsichtigte mit Ciceros Beihilfe zu unternehmen. Gerade als Cicero vom Formianum nach Arpinum aufbrach, hatte er einen Brief von Fadius erhalten, in dem derselbe den Wunsch aussprach, das Haus eines Cassius zu beziehen, in dem dessen Schwester Licinia, die Gemahlin eines Dexius, damals Wohnung genommen hatte. Cicero hatte nicht mehr die Zeit, die Angelegenheit selbst zu ordnen, sondern gab seiner Tochter Tullia einen dementsprechenden Auftrag; ebenso verhandelte er mit einem Nicias, der dem Cassius nahe stand. Als Cicero zurückkehrte, war gerade ein zweiter Brief des Fadius, jener über die in Athen gekauften Bildwerke eingetroffen, dessen Inhalt bezüglich des Hauses des Cassius alle diese Verhand-

lungen gegenstandslos machte. Trotzdem hat Ende C. nun gewissenhaft über dieselben was folgt: quod ad me de domo scribis iterum, iam id ego proficiscens mandabam meae Tulliae; ea enim ipsa hora acceperam tuas litteras. Dass die mulieres in Formiano Anfang Februar 49 sich aufhalten, erfahren wir ad Att. VII 18, 1; dass Cicero bei seinen Ausflügen Tullia im Formianum zurückzulassen pflegte, erfahren wir ad Att. VII 20, 2: mulieres et Ciceronem in Formiano reliqui. Er fährt fort: egeram etiam ipse cum Nonio, quod is utitur, ut aeis, familiaritate Cassius ut redducatem: priusquam tuas legi has proximas litteras, quaerenti de meo Tullia, quid egisset, per Liciniam se egisse dicebat — sed opinor Cassium uti non ita multum sorore — eum porro negare se audere, cum vir abesset — est enim profectus in Hispaniam Dexius — illo et absente et insciente migrare. Es handelt sich offenbar um ein Haus in Formiae, in Ciceros Nähe, wie aus dem Schluss des Briefes ersichtlich, wo die Einrichtung eines anderen Hauses ähnlicher Lage besprochen wird. Bei seiner Rückkehr fragt Cicero sogleich Tullia, die noch im Formianum anwesend ist und demnach von dort Anfang Mai an den Vater nach dessen Cumanum die ad Att. X 8, 1 erwähnten Schreiben gesandt hat, was sie in der Angelegenheit ausgerichtet habe. Er erfährt, dass Tullia mit Licinia, der Schwester des Cassius, Rücksprache genommen, deren Gatte nach Spanien abgereist sei, und dass die Wohnung nicht frei werden könne; als Cicero den Brief des Dexius darauf durchliest, sieht er, dass dieser auf dieses Haus nicht mehr reflectirt. Ob Cassius der Mörder des Caesar, der Tribun des Jahres 49 C. Cassius Longinus ist, der seit Mitte Februar nach ad Att. VII 23—25 bei Cicero im Formianum verweilt, muss dahingestellt bleiben; es erscheint indessen recht wahrscheinlich. Noch wahrscheinlicher aber dünkt es, dass die Reise des Dexius nach Spanien im Anschluss an Caesars Expedition erfolgt ist, indem gerade Anfang April dieser nach Spanien aufgebrochen war (Schmidt a. a. O. S. 169). So verstehen wir, dass Cassius des Pompeianers Schwester Licinia mit dem Bruder in keinem näheren Verhältnis steht, eben deshalb, weil ihr Gemahl Dexius in Caesars Lager sich befindet.

Dass die eingehende Exegese der beiden Briefe VII, 23 und XIII, 2 die aus den Notizen des Horazcommentars gewonnenen Daten für das Leben des Avianius Evander nur bestätigt haben, ist in dem Vorstehenden ersichtlich geworden. Wir lesen diese Briefe heute in unserer Ueberlieferung, die auf einen Codex des 4. Jahrhunderts zurückgeht, im VII. beziehungsweise XIII. Buche; welche Nummer diese Bücher getragen haben, als sie noch in einzelnen Papyrusrollen im Umlaufe waren, können wir heute nicht mehr feststellen. Die Stellung der officiellen Schreiben als Buch XV zwischen Buch XIV, das die Familienbriefe, und Buch XVI, welches die Briefe an Tiro enthält, ist so unzweckmässig wie nur möglich. Zwar das letzte Buch der Sammlung, welches die Briefe an Tiro enthält, steht gewiss an seiner richtigen Stelle, an der dasselbe zum Schlusse dem Leser gleichsam als Subscription verkündet: ego Tiro edidi et ut potui emendavi, oder wie Plinius über Tacitus

Geschichtswerk schreibt (VII 20, 1): librum tuum legi et quam diligentissime potui annotavi (q. s.). Lehrreich ist die Vergleichung der Satiren des Persius. Dieselben sind schwerlich in chronologischer Folge geordnet: 1, 85 wird der Ende 59 erfolgte Process des Pedius Blaesus (Tacit. ann. XIV 18) besprochen und Ende 62 ist Persius gestorben. Die vita des Persius, welche bei dem Mangel jeglichen Buchtitels nur von einem Zeitgenossen des Cornutus oder Caesius Bassus herrühren kann, gehörte zum Text, wie die Worte (p. 55 Buecheler) erweisen: hunc ipsum librum imperfectum reliquit ... leviter contraxit Cornutus et Caesio Basso petenti ut ipse ederet tradidit edendum. Diese Nachricht bestätigt die Anordnung der Satiren, indem die letzte an den Herausgeber Caesius, die vorletzte an Cornutus gerichtet ist. Betrachten wir Ciceros Briefsammlungen, so muss es sehr auffallen, dass in unserer Ueberlieferung die sogenannten epistulae ad familiares keinerlei altüberlieferte Buchnummerierung aufweisen; die Unterschriften lauten wie folgt: M. Tulli Cicer. epistularum ad Terentiam uxorem explicit, incipit ad servium et ceteros feliciter und dementsprechend überall. Die Ueberlieferung der Briefe an Atticus dagegen gibt die Buchzahl wie folgt: dedisti M. Tulli Ciceronis epistularum ad Atticum liber XII explicit, incipit liber XIII Cicero Attico Ad Cicuronem (Schmidt, a. a. O. S. 453) und ebenso, was wichtiger ist, die Briefsammlungen des Apollinaris, Symmachus und Plinius. Da die Buchzahl bei beiden Sammlungen ausdrücklich gleich gemacht worden ist, deshalb nicht anzunehmen ist, dass die Numerierung der libri epistularum ursprünglich überhaupt fehlte[1], so weist dieser wesentliche Umstand darauf hin, dass bei Gelegenheit der Umschrift der einzelnen Rollen in den codex, etwa um 350 n. Chr., diese Numerierung verloren gegangen und wohl auch gestört worden ist. Wenn der codex Ambrosianus des Plautus Trinummus Truculentus Vidularia zwischen Menaechmi und Poenulus, d. h. die Buchstaben T V zwischen M und P einschiebt, so ist dieser Fehler auf dieselbe Zeit und Ursache zurückzuführen. Nonius benützt einen Commentar zu einer Sonderausgabe der Stücke des Buchstabens V (Schottmüller Symbol. philolog. Bonn. II S. 819, 831). Derselbe Nonius S. 278, 5 citirt das in unserer Ueberlieferung als Buch XV eingeordnete Buch, welches die offiziellen Sendschreiben Ciceros enthält, mit den Worten M. Tullius ad Cassium lib. I; es folgt ein Citat aus XV, 16, 3. Ich halte es aus zwei Gründen für richtiger, diese Ueberlieferung zu erklären, als dieselbe als werthlosen Irrthum des Grammatikers bei Seite zu schieben. Einmal ist die Stellung von Buch XV, welches die wichtigen offiziellen Schreiben des Cicero enthält, am Anfang der Sammlung in demselben Masse verständlich und passend, als ihre heutige Stellung vor den Briefen des Freigelassenen unangemessen erscheinen muss. Wichtiger ist aber der Umstand, dass Nonius, beziehungsweise sein Gewährsmann, doppelt so viel

[1]) Dies ist nicht auffallender als die Subscription bei Symmachus S. 30 Seeck: incipit lib. III feliciter ad Iulianum Rusticum.

Citate rein grammatischen Interesses aus Buch XV anführt, wie aus allen übrigen Büchern zusammen. Die Thatsache, dass die Grammatiker mit Vorliebe den Anfang der aus rein grammatischem Interesse zu behandelnden Schriften excerpiren, die folgenden Bücher aber stiefmütterlich zu behandeln pflegten, spricht für die Richtigkeit des Citates aus Buch XV bringt Nonius sechs, aus allen übrigen Büchern (II und IX) nur drei Citate. Wir lernen demnach aus dem Werke des Nonius, dass in der Zeit Hadrians das Werk mit Buch XV mit den Schreiben an den Senat begann und dass es mit Buch XVI, den Schreiben an Tiro endete. Bei der Codificirung der einzelnen *volumina* entstand Verwirrung, die wir heute vollständig nicht mehr zu beheben vermögen.

FRIEDRICH MARX





ARCHÄOLOGISCHE BEMERKUNGEN ZUR LATEINISCHEN ANTHOLOGIE

Die nachfolgenden Bemerkungen zur lateinischen Anthologie schliessen sich an kurze Bemerkungen ähnlicher Art, die in der Adnotatio critica der zweiten Auflage von Rieses Anthologia latina fasc. I niedergelegt sind; ich bitte auch Rhein. Museum 1898 S. 279 ff. zu vergleichen. Es ist ein sprödes und wenig ansehendes Material, was die lateinische Anthologie der archäologischen Forschung bietet, der beziehungsreichen Fülle und der zierlichen Schönheit der griechischen Anthologie auch nicht entfernt zu vergleichen; aber die Arbeit will doch auch gethan sein, und dass sie erst zum kleineren Theil erledigt ist, wird dem Leser der folgenden Zeilen bald deutlich werden.

1. Das Augenblicksbild aus der Entwicklungsgeschichte einer wahrscheinlich nordafrikanischen Römerstadt des 5. Jahrhunderts, das uns in dem Epigramm Nr 100 der lateinischen Anthologie erhalten ist, scheint mir auch durch Rieses zweite Auflage noch nicht in der Gestalt gegeben zu sein, die der archäologischen Interpretation des Gedichtes ausreichend Genüge thut. Ich will versuchen, wenigstens für einen Theil des Textes eine ungezwungene Erklärung zu geben.

Das Gedicht lautet:

De templo Veneris quod ad muros (exstruendos dirutum est)

Caedimur nostris veteris miracula templi
Inque usus belli tecta sacrata ruunt.
Nam † quo delectis volvuntur saxa † catervis,
Haec sunt murorum mox relocanda sinu.

Diruti Mavors rumpendo cepit Amoris,
Per muros quaerit iam sua templa Venus.

Die sachliche Beziehung des Epigramms ist ja völlig klar: ein Tempel der Venus wird eingerissen, die Steine des Heiligthums müssen als Bausteine für den kriegerischen Neubau dienen; wie oft der Hergang, von dem zahlreiche Mauern spätrömischer Zeit ja allenthalben noch Zeugniss genug ablegen, nicht nur auf die Stelle kommt es dem Dichter an, sondern die andersartige Verwendung der Steine selbst beschäftigt ihn in erster Linie; daher ist im zweiten Zeilenpaare gewiss nicht das haec zu Gunsten des quae zu ändern, sondern gerade umgekehrt das quae als quae dem haec anzugleichen. Weiter fordert murorum amor einen Gegensatz, und ein solcher steckt sicher in den Worten deiectis cateruis, die ich daher nicht mit Riese in bis muneribus für den Zusammenhang ziemlich gleichgültige deiectis cateruis umändern würde, sondern für die ich vielmehr die Beibehaltung des vortrefflich passenden deiectis und die Heilung des offenbar verderbten cateruis für nöthig halte. Irgend ein Theil der Tempelarchitektur muss im Gegensatz zu der Mauer in dem Verse Erwähnung gefunden haben, und da der düster drohende Charakter des späteren Baues uns immer stark betont ist, so möchte man am liebsten an einen besonders freundlich heiteren Theil des Tempels denken, dessen Erwähnung sich hinter der Corruptel cateruis verbergen könnte. Einen bestimmten Vorschlag zu machen, dem keinerlei paläographische Bedenken im Wege ständen, bin ich leider nicht im Stande; tabernas ist mir als terminus technicus für einen Bogengang im Circus bezeugt; vielleicht hat man mit dem Wort auch anderweitige Bogengänge bezeichnet; auch an coronas liesse sich denken. Welches Wort von der oben verlangten Bedeutung man aber auch einsetzen mag, vortrefflich schliesst sich der Schlussgedanke des Epigramms dem Vorangehenden an: Venus sucht rings in den Mauern ihren Tempel, d. h. die Architekturtheile des Tempels sind weithin in die neue Mauer eingearbeitet; erst damit hat das quaerit per muros meines Erachtens neue klare und scharfe Beziehung gewonnen.

2. Unter den Epigrammen des Luxorius, die uns im Salmasianus erhalten sind, finden sich unter der Ueberschrift In rustica in disco facta, quae spinam tollit de planta satyri die nachfolgenden, leider zum Theil recht stark verderbten Verse:

Cauta nimis spinam satyri pede rustica tollit
Luminibus certis vulneris alta notans.
Illum † pandoni soletur voce Cupido
Inridens † pariete tenta gemere virum.
Nil falsum credas artem lusisse figuris
Viva manus speciem[1] reddere membra solent.

[1] Zu speciem vgl. die archäologisch wertvolle Stelle Epithalam. Maxim. et Constant. c. 6 p. 368 Baehrens.

Nachdem auf der Hand liegende kleine Versehen ... ihre Erledigung gefunden haben, bleibt das mittlere Zeilenpaar als ein noch ungelöstes Räthsel übrig und die Aufgabe, des kleinen Kunstwerkes ist, man darf sagen an ihrem archäologisch interessantesten Punkte unverwerthbar, wenn sich nicht eine annehmbare Lösung der Schwierigkeiten finden lässt. Dem Hauptgegenstand der Darstellung nach schliesst sich ja nun zweifellos die von Luxorius beschriebene Gruppe an uns bekannte Darstellungstypen an; jedem Leser des kleinen Epigramms tritt die musterhaft componirte vaticanische Gruppe vor Augen, die Pan darstellt, wie er einem Satyr den Dorn aus dem Fusse zieht. Helbig (Führer I. Nr 345 S. 264) hat treffend von ihr hervorgehoben, dass der ungeberdige Schmerz des Satyrs und die aufmerksame Sorgfalt, mit welcher Pan die Operation vollzieht, mit köstlichem Humor wiedergegeben sind. Der künstlerische Gedanke ist mit einer einfachen Typenübertragung bei der Gruppe, die Luxorius beschreibt, so gewandt, dass eine erosten, wir werden sagen dürfen eine ländliche Alte mit derselben Vorsicht (cauta nimis) das Geschäft des Dornausziehens bei dem Satyr besorgt; die neue Zusammenstellung hat den Verfertiger der Luxorius'schen Gruppe dann zu einer weiteren Ausgestaltung der Situation veranlasst, und in welchem Sinne dies geschehen ist, darauf lässt uns vielleicht die Erwähnung des Cupido schliessen.

Illum pandere solatur voce Cupido — so können uns bei dem spätafrikanischen Dichter das durch Isidor bezeugte Wort pandorus = pandinen wohl gefallen lassen: der Eros sass also in dem Kunstwerk neben dem Satyr und tröstete ihn durch Saitenspiel über die Schmerzen der Operation hinweg; er tröstet ihn und spottet doch den Schalk dabei — so viel lässt uns die Ueberlieferung noch aus der folgenden Zeile gewinnen; denn inridens ist zu halten und für porsete ist pariter meines Erachtens durch den Zusammenhang geboten. Was folgt muss ich als Räthsel stehen lassen: teste gemere virum — er tröstet den Satyr und verspottet doch das klägliche Gesicht desselben.[1] Doch was soll teste, was vor Allem virum, und wie steht es mit der Metrik aus? Das Hereinziehen des Cupido an sich, dazu der Charakter anderer Bildwerke, die im Salmasianus besungen sind, vielleicht auch virum, wenn anders es richtig überliefert ist, könnten Anlass geben an eine erotische Wendung des Vorganges zu denken; einen einleuchtenden Vorschlag zur Heilung des Wortlautes vermag ich nicht zu machen.

Ein antikes Bildwerk irgend solcher Art, das diese Darstellung zeigte, ist uns nicht erhalten; ob der Epigrammatiker ein Relief oder ein Wandbild schildert, wissen wir ebensowenig. Da die Benützung derselben Darstellungsvorlagen für alle drei Kunstarten eine typische Erscheinung der römischen Kunst, beziehungsweise des römischen Kunsthandwerks ist, so können wir erwarten, der hier nur literarisch bezeugten Kunstdarstellung in jeder der drei Techniken zu begegnen; für die Reliefdarstellung würde natürlich die Gattung der Reliefs in Betracht kommen, die wegen ihres malerischen Charakters als Reliefbilder bezeichnet worden sind.

Das Bruchstück eines solchen Reliefbildes besitzen wir vielleicht in dem Neapler Fragment Nr. LXXXI^b der Schreiber'schen Sammlung der Reliefbilder, wenn anders dort mit Recht der Gegenstand in der Hand der Frau als menschlicher Busen erkannt worden ist, was ich für möglich halten möchte; die Thiere zur Rechten des kauernden Weibes würden für die Composition das Gegengewicht zu dem links über dem Satyr zu ergänzenden Eroten bilden.

3. Ohne Zweifel gleichfalls die Beschreibung eines Kunstwerkes bietet das ohne Namen des Verfassers im Salmasianus erhaltene Epigramm De Luna et Musa, es lautet, mit sofortiger Beseitigung kleinerer Textesstörungen, folgendermassen (Nr. 33 Riese):

> Phoebe sedens gremio quem fert † germana reclinem
> Languidulos pueri respiciens oculos,
> Vos Heliconiadae lentum submittite carmen:
> Carmine somnus adest, carmine somnus abest.

Riese hat meines Erachtens sehr recht daran gethan, die Corruptel germana einfach mit dem Zeichen der Textverderbniss auszudrucken und die abenteuerlichen Heilungsversuche älterer Herausgeber mit Stillschweigen zu übergehen; besser hätte er vielleicht gethan, so nahe der angeblichen Corruptel das überlieferte quem nicht anzutasten: cum, das er dafür setzt, passt auch nicht besonders gut zu dem offenbar epideiktischen Charakter des Epigramms. Nimmt man diesen letzteren zum Ausgangspunkt der Emendationsversuche, so bietet sich unter Beibehaltung des quem um ebenso die Forderung eines Imperativs im Sinne von »sieh her« für das verderbte germana, und es ist vielleicht möglich zu schreiben

> Phoebe sedens gremio quem fert, cerne, alma reclinem
> Languidulos pueri respiciens oculos:

wenigstens finden sich die Imperative cerne und aspice oft epigrammatisch in diesem Sinne verwandt (s. 46, 1; 393, 3 u. s. w.); ein mythologischer Name irgend welcher Art ist schwerlich in paläographisch zulässiger Weise an der Stelle einzusetzen.

Dass das kleine Gedicht sich auf den Endymion bezieht, war schon für Oudendorp so sicher, dass er statt germana schlankweg Endymiona einsetzte. Ist diese Beziehung richtig, so stellt das Epigramm freilich ein archäologisches Novum dar; denn uns ist Endymion nur allein oder zu den Armen des Hypnos schlummernd[1] bekannt. Selene erscheint durchweg zu ihm herabschwebend: sie aber, wie das unser Epigramm zur Voraussetzung hat, gleichsam an die Stelle des Hypnos gesetzt, mit ihm zu einer Gruppe verbunden, die, besonders mit Rücksicht auf »reclinem«

[1] Die Kunstdarstellung, beziehungsweise das Schema des Schläfers in der Kunst betreffend, möchte ich schon hier darauf hinweisen, dass Schnaase (s. Maria von Lucca, S. 241), wohl mit Unrecht die Handbewegung der im Schlafe daliegenden heiligen drei Könige seiner Reichsdarstellung auf ein Hinabsehen nach den Worten des Engels deutet; es liegt wohl nur das altbegründete Schema des Schläfers vor; die Gruppe

etwa nach Art der Dionysos-Ariadne-Gruppe des Reliefbildes Schreiber CVI^a gedacht werden kann.

Immerhin, wir müssen uns wohl das Novum gefallen lassen und auch unser kleines Epigramm als Zeugnis dafür nehmen, dass unsere Schriftquellen zur antiken Kunstgeschichte — Schriftquellen im weitesten Sinne genommen — noch lange nicht ohne Rest in unsere Monumentalüberlieferung aufgegangen sind; misstrauisch machen könnten uns nur die Musen, die hier bei der Liebesscene zwischen Artemis und Endymion anwesend gedacht sind; wir müssen es offen lassen, ob der Verfasser des Epigramms bei der Deutung des Bildes etwa ein Missverständnis begangen hat, oder ob er wirklich eine derartige Erweiterung der Scene vor Augen hatte.

4. Je mehr durch jede nähere Betrachtung der geschichtliche Wert der Anthologie des Vossianus Q 86 erwiesen wird, dessen Gedichte offenbar zum grossen Theil dem ersten Jahrhundert der römischen Kaiserzeit entstammen, desto beachtenswerther werden auch die gelegentlichen Notizen, die sich in denselben über Bauwerke und Kunstwerke finden; ich will eine solche Notiz als Schriftquelle zur Geschichte der römischen Architektur festzulegen suchen.

Memoriam litteris permanere.
Haec nobis circa stabunt monumenta laborum
Quaeque vides moles, Appia, marmoreas,
Pyramidasque ausas vicinum attingere caelum,
Pyramidas, medio quas fugit umbra die,
Et Mausoleum miserae solacia mortis,
Inrisit aeternum quo Cleopatra virum,
Concutiet sternetque dies, quoque altius exstat
Quodque opus, hoc illud carpet edetque magis.
Carmina sola carent fato mortemque repellunt:
Carminibus vives semper, Homere, tuis.

Der Verfasser des Epigramms (no. 417 bei Riese) führt einen im Alterthum oft epigrammatisch behandelten Gemeinplatz mit Hinweis auf die Vergänglichkeit dieser Arten von Bauwerken aus, die dem Andenken an die Todten gewidmet sind; er erwähnt zunächst die lange Reihe von Prachtgräbern längs der Via Appia, die sich in der römischen Kaiserzeit fast ununterbrochen bis Aricia aneinanderreihten, dann gedenkt er der Pyramiden, und schliesslich spricht er von dem Mausoleum, das eine nicht näher bezeichnete Cleopatra dem Andenken eines aeternus vir gewidmet hat »zum Trost für seinen kläglichen Tod«.

---

findet sich im Typus entsprechend unter den Skulpturen des Fürstlichen ... wieder (Archäologischer Anzeiger 1895 S. 329) und ist auch dort ohne Zweifel nicht anders gemeint; es sind die ... einer ... Reihe, deren ... Anbindung die ... Verge ... gegenwärtigen mag.

Wer ist die hier erwähnte Cleopatra? Die Mehrzahl der neueren Herausgeber des Gedichtes denkt, wie das vom Standpunkt unserer Zeit aus ja auch am natürlichsten ist, an die bekannte Gemahlin des Antonius, und da für diesen Letzteren die Bezeichnung «lr aeternus vir nicht recht passen will, so setzte man statt des Begriffes «ewig» mit externus statt aeternus den Begriff «auswärtig» ein, der allerdings zu der Sachlage wohl passt, auch paläographisch leicht (vgl. bei Riese 422, 2) zu gewinnen ist. Befremdlich bleibt, auch abgesehen von der Nothwendigkeit der Textesänderung, die Erwähnung dieses Mausoleums immerhin. Ich glaubte daher eine Zeitlang, gestützt auf L. Müllers numismatische Forschungen über die Geschichte von Nordafrika, von der bekannten Cleopatra für das Epigramm ganz absehen und auf Cleopatra Selene, die Gemahlin des Schriftstellerkönigs Juba, beziehen zu dürfen, die ihrem Gemahle, in den Augen der Zeitgenossen gewiss einem aeternus vir, ein prachtvolles Grabmal errichtet hätte; wozu vortrefflich passte, dass Pomponius Mela gerade des mauretanischen Königsgrabes besonders Erwähnung thut. Indess aber weisen die Ausführungen Theodor Mommsens (Eph. epigr. I 274 ff.) die Müller'sche Annahme von einer Wittwenschaft der Cleopatra Selene mit schlagenden Gründen zurück und lassen vielmehr den Juba selbst als den überlebenden Theil des Ehepaares erscheinen; werden Mommsens Darlegungen nicht durch neue Argumente erschüttert, besonders Josephus' Angaben über eine zweite Ehe Jubas mit Glaphyra nicht als verkehrt erwiesen, so wird das Mausoleum unseres Epigramms allerdings wohl doch für das in Alexandria zu halten sein.

Hatte dies Bauwerk eine solche Bedeutung, dass seine Erwähnung neben den stolzen Gräbern der Via Appia und neben den Pyramiden der Epigrammatiker der neronischen Zeit nahelag? Μνήματα κατεσκευασμένα περιττῶς εἴς τε κάλλος καὶ ὕψος ἃ προσῳκοδόμησε τῷ ναῷ τῆς Ἴσιδος sind die Worte, mit denen Plutarch (Anton. 74) des Denkmals gedenkt; die Lage dieses Tempels scheint nicht genauer bekannt zu sein, auch ist, was wir sonst aus dem Alterthum über das Grabmal erfahren, recht dürftiger Art (vgl. Puchstein in Pauly-Wissowas Encyklop. I Sp. 1385); aber in der Ausdrucksweise des Plutarch, besonders dem zugefügten περιττῶς, kann man wohl eine Hindeutung darauf erkennen, dass das Grabmal wegen seiner Pracht als typisches exemplum in den Besitz der Philosophenschule überging. Als ein freilich unheilsames Denkmal des römischen Bürgerkrieges wird er im ersten Jahrhundert nach Christi Geburt wohl auch die Augen der Zeitgenossen auf sich gezogen haben und so kann der Verfasser des Epigramms im Vorsommer aus der philosophischen wie aus der periegetischen Literatur zur Verwendung gerade dieses exemplum die Anregung bekommen haben.

Und als dritte Quelle dürfen wir sicher auch die römische Dichtung der spätaugusteischen oder nachaugusteischen Zeit nennen; denn gewiss war in dem Epos des Rabirius über den ägyptischen Krieg, von dem nur nur klägliche Bruchstücke erhalten sind, das Grabmal der Cleopatra ausführlich und mit all der Kunst ge-

schildert, die wir aus ekphrastischen Stellen der anderen römischen Epiker zur Genüge kennen lernen: wir haben gerade an der κτισις die Rabirius von Alexandria nach allen Regeln der epischen Dichtkunst seiner Zeit ohne Zweifel in grösster Breite gegeben hat, besonders viel verloren und tauschten gerne das Atroposfragment gegen ein Bruchstück dieser Ortsschilderung ein. Nach Alexandria führt uns übrigens die Sammlung des Vossianus Q 86 noch ein zweites Mal, in dem Epigramm Nr. 437 Riese'scher Zählung, das ich, etwas abweichend von dem letzten Herausgeber, hier einfach abdrucken will, wie es mir von seinem Verfasser geschrieben zu sein scheint:

Morte omnes aequari

Quisquis adhuc nondum Fortunae mobile regnum
Nec Sortem varias credis habere vices,
Aspice Alexandri positum memorabile corpus:
Abscondit tantum putris harena virum!

4. Den am Schlusse des ersten Einsiedlergedichtes geschilderten Festvorgang hat zuletzt Stowasser (Zeitschr. f. österr. Gymn. Bd. 47, 1896, S. 979 f.) mit folgenden Worten behandelt, die ich am besten wörtlich hier wiedergebe: »Nachdem ... Löw mit Recht darauf hingewiesen hat, dass im ganzen Abschnitt lediglich Neros Costüm (Sueton c. 25. 21. 39. Eutrop. VII. 14), speciell die für den Vortrag der Troica passende Greisenmaske beschrieben ist, darf die Vermuthung naheliegen, Nero sei in Homers Maske aufgetreten, was meinem Vorschlage zur Ausfüllung der Lücke zu Grunde liegt. Zu 45 ff. hat Löw gleichfalls richtig — gegen Ribbeck — bemerkt, dass Neros Selbstkrönung geschildert wird (Suet. c. 24 victorem autem se ipsum pronuntiabat). Ich verstehe also: Nero in Homers Maske legt die goldgestickte Sängerbinde ab (discinxit) und schmückt sein kaiserliches Haupt mit dem verdienten Siegeskranz. Das aber kann nicht exlavit (Hs.) noch velavit (Hagen) sein, sondern nur ce[lebr]avit.« Hören wir, ehe ein von Stowassers Vermuthung etwas abweichender Vorschlag zur Deutung der interessanten Stelle gemacht wird, zunächst die Worte des unbekannten Dichters in möglichst engem Anschlusse an die Ueberlieferung; er sagt uns von V. 45 an, leider nach einer längeren Lücke im Text, Folgendes:

plurima barba
Albaque caesaries pleno radiabat honore.
Ergo ut divinum explevit vocibus aurem,
Candida flaventi discinxit tempora vitta
Caesareumque caput merito celavit amictu.
Haud procul Iliacos quondam non segnior ore
Stabat et ipsa suas delebat Mantua chartas.

Sollen wir diese Worte verstehen, so müssen wir meines Erachtens von den zwei letzten Zeilen ausgehen. Mantua als Vertreterin Vergils »stand« bei dem geschilderten Festvorgang »in der Nähe und zerstörte ihr Buch«: welchen Sinn hat

das? Natürlich ist an eine blosse bildliche Darstellung der oft besungenen Aeneasverbrennung gewiss nicht zu denken; was sollte die auch an unserer Stelle? Vielmehr bestand doch der Schmerzbrief gegen Nero, der dem Festactus zu Grunde lag, darin, dass Mantua, Vergils Stadtgöttin, nach dem Erachten des neuen Werbers der neronischen Dichtung die Aeneis als unwürdig der Erhaltung zum Flammentode verurtheilt; das Imperfect dicebat ist deshalb nicht de conatu, sondern als Tempus der Beschreibung aufzufassen.

Dies offenbar der eine Theil des Festvorganges; er ist uns, auch abgesehen von der massiven Schmeichelei, nicht ohne Weiteres einleuchtend, weil wir uns die Voraussetzungen für die Annahme eines derartigen Actes erst aus der Betrachtung der antiken Bildwerke holen müssen; schon für die Personification der Mantua ist der Hinweis auf die Bildersprache der attischen Urkundenreliefs wohl am Platze.

Qua celebrem mea vota lyra, quas solvere grates
Sufficiam? non si pariter mihi vertice laeto
Nectat odoratas et Smyrna et Mantua lauros
Digna loquar ...

Was bedeuten die Worte so — lauros in diesem pathetischen Erguss, mit dem Statius (Silv. IV 2, 7 ff.) im Eucharisticon ad Domitianum seinen Dank »stammelt«? Der Sinn muss sein: »auch wenn ich der vortrefflichste Dichter wäre«; aber welche bildliche Vorstellung führt die Worte zu dieser Bedeutung? Schwerlich eine andere als eine bei antiken Dichterkrönungen wohl wirklich durchgeführte Sitte, den Gefeierten durch eine schauspielerisch pantomimisch dargestellte Figur des Homer oder des Vergil, beziehungsweise der sie vertretenden Ortsgottheiten krönen zu lassen. Unser Wissen über die musischen Wettkämpfe des Alterthums ist mehr als Stückwerk, aber die Analogie politischer Vorgänge, deren Bilder z. B. auf den attischen Urkundenreliefs erhalten sind, ist der hier ausgesprochenen Vermuthung günstig; und die Tafel des Archelaos von Priene ist die Darstellung eines symbolischen Cultvorganges in einem Homertempel, dem ein ganz ähnlicher symbolisch-mimischer Apparat zu Grunde liegt.

Sehen wir nun in dem letzten Theile des Einsiedlerfragments Mantua als Vertreterin Vergils dem Nero ihre Huldigung darbringen, so werden wir die vorausgehenden Zeilen von vornherein mit der Erwartung prüfen, hier die Huldigung zu finden, die Homer dem Dichterkaiser darbringt; diese Huldigung könnte wie in dem bei Statius zu Grunde liegenden Bilde in einer Bekränzung bestehen; die Textesworte bezeichnen jedoch die Schmückung mit der Siegerbinde in klaren Worten:

Candida flaventi discrimina tempora vitta.

Die candida tempora sind Neros Schläfen, und candida ist aus der alba caesaries der nächstoberen Zeile in seiner Verbindung, bedeutet nur die jugendliche Schönheit des Kaisers; vitta ist mit dem Anfang der folgenden Zeile identisch.

Caesareumque caput mei tempora cinxit (so mit Stowasser statt überl. nimeto). Das Subject zu detonuit und celebravit kann natürlich nur Homer, d. h. der als Homer gekleidete Figurant sein; von der Schilderung seiner Maske ist uns nur der letzte Theil erhalten

plurima barba
Albaque caesaries pleno radiabat honore

Die Rolle, die der Homer bei der theatralischen Scene zu spielen hat, war wichtig genug, um dem Poeten zu einer eingehenderen Schilderung Anlass zu geben.

Bleibt als Anlass zu Bedenken gegen die hier vorgetragene Erklärung nur der Vers

ergo et divum implevit vocibus auras

wer hat gesungen? Homer, ehe er den Kaiser krönt, soll noch ein Lied zu seinem Preise angestimmt haben? es ist ohne Zweifel nicht das, was zugemuthet ist und naheliegt. Unser natürliches Gefühl beim Durchlesen der Stelle verlangt Nero als Subject zu dem implevit, und damit tritt, wird man sagen, ein der oben vorgetragenen Erklärung höchst ungünstiger Subjectswechsel zu Tage, die ausdrückliche Zufügung des neuen Subjectes für den Zwischensatz erscheint als unerlässliches Erforderniss. Nun, wer sich hineingelesen hat in den höfischen Stil dieser Eklogendichter der neronischen Zeit, der kann dem gegenüber zuversichtlich behaupten, dass mindestens eine Andeutung des Subjectswechsels vorhanden ist, da uns in einem Gedicht, das vom Kaiser handelt, kann nach den Regeln dieses höfischen Stiles nur auf den Kaiser sich beziehen, und darum ist der Zusatz divum reichlich so gut, wie wenn Nero als Subject zugefügt wäre.

Nach alledem würde ich den vom Einsiedler Anonymus geschilderten Contest so ansdeuten: Nero trägt seine Dichtung vor, Homer und Mantua-Virgil lauschen dem Gesange, und als der Kaiser geendet hat, da fühlen sie es, ein Grösserer in der Dichtkunst hat uns besiegt; und während Homer den neuen Dichter krönt, thut Mantua nachträglich, was seinerzeit der Kaiser Augustus glücklich verhindert hat — alles recht massive Schmeicheleien, aber der Text wird schwerlich anders zu verstehen sein. Ich würde der ganzen Frage übrigens nicht so breiten Raum gegönnt haben, wenn nicht für eine Gesammtbehandlung dessen, was uns von litterarischen Urkundenreliefs aus dem Alterthum erhalten ist, aus der Betrachtung der Stelle einiger Nutzen zu ziehen wäre.

Si Phoebi soror es, mando tibi, Delia, causam,
Scilicet ut fratri quae peto verba feras:
»Marmore † sicanio struxi tibi Delphice templum
Et levibus calamis candida verba dedi.
Nunc si non audis atque es divinus Apollo,
Dic mihi, qui nummos non habet unde petat.«

Das witzige kleine Gedicht, das wohl des Petronischen Geistes würdig ist, hat in seiner dritten Zeile von jeher zu Emendationsversuchen Anlass gegeben: sicilischer Marmor ist im Alterthum nie von Bedeutung gewesen, wenn anders überhaupt auf Sicilien Marmorbrüche gewesen sind, worüber uns alle Kunde abgeht; und doch fordert die ganze Zuspitzung der Gedanken in dem kleinen Epigramm ganz offenbar die Erwähnung einer recht prächtigen, wo möglich vom Standpunkt des Dichters aus hochmodernen Marmorart, damit das *dignosceris* des Schlusses recht wirkungsvoll zur Geltung kommen kann. Eingegeben durch solche Erwägung war schon Burmanns Vorschlag, statt Siculo ein Synnadico einzusetzen, und in demselben Sinne änderte Schwabe die Ueberlieferung in se Paro um; beiden Aenderungen stehen paläographische Bedenken entgegen, und es kommt für den parischen Marmor hinzu, dass er für die neronische Zeit keinenfalls die oben geforderte besondere Bedeutung hat.

Mindestens ebenso sehr wie der Marmor von Synnada war in der Zeit des Petron der afrikanische Marmor beliebt; die Baugeschichte von Rom weiss von mehreren Architekturwerken gerade der claudisch-neronischen Zeit zu berichten, die starke Bestandtheile in der eigenartig prachtvollen Marmorart zeigen; auch die afrikanischen Steinbrüche, aus denen dieser Marmor gewonnen wurde, sind uns z. B. bekannt: in den Brüchen von Schemtu im heutigen Tunis sind uns die Inschriften zahlreicher Steinblöcke erhalten (s. Rev. archéol. 42 u. ff.), und das Bild des Marmorexportes nach Rom ist uns wenigstens in seinen Endpunkten, dem Marmorlager am Tiberfluss, nicht mehr ganz unklar.

Also sollen wir Numidico statt Siculo in dem Gedichte des Petron einsetzen? Es liegt auf der Hand, dass das paläographisch ein Unding ist; aber gerade der Hinweis auf Schemtu giebt uns ein anderes Mittel zur Heilung der Stelle an die Hand: als Centrum des Gebietes, in dem Schemtu gelegen ist, hat Sicca Veneria im Alterthum gewiss eine beträchtliche Bedeutung gehabt, beherrschte es doch den Verkehr von dem unteren Bagradasthale nach einem grossen Theile des inneren Numidiens hin. Man braucht also nicht einmal zur Annahme einer poetischen Redefigur seine Zuflucht zu nehmen, wenn man statt Siculo das paläographisch kaum verschiedene Siccano einsetzt; wenn die Adjectivform zu Sicca gewöhnlich Siccensis lautet, so ergiebt sich daraus gewiss kein Bedenken, denn gerade für das Ausfuhrproduct ist die Adjectivbildung auf -anus ja gerade die nächstliegende nach lateinischem Sprachgebrauch. Aus numidischem Marmor also, den er vielleicht sogar durch Vermittlung eines Geschäftshauses in Sicca bezog, will der Schalk bei Petron seinen Tempel errichtet haben, und nun ist der afrikanische Lieferant mit der Rechnung gekommen. — Dic mihi qui nummos non habet unde petat — ruft der Bedrängte dem Apollo zu.

JULIUS ZIEHEN.

GRIECHISCHE UND WESTEUROPÄISCHE WAFFEN DER BRONZEZEIT.

Es ist nichts Neues, dass — bei aller sonstigen Verschiedenheit — gewisse übereinstimmende Formen der Plastik und des Ornaments einerseits in den ältesten Culturschichten am ägäischen Meere, andererseits in sehr frühen prähistorischen Ablagerungen des mittleren und westlichen Europa gefunden werden. Diese Thatsache soll hier nur durch die Confrontation zweier plastischer Arbeiten illustrirt werden, die meines Wissens noch nie so einander gegenübergestellt worden sind. Fig. 1 ist ein bekanntes Thonidol aus Tiryns ($^1/_2$ n. Gr. nach Schliemann, Tiryns Taf. XXV Fig. d). Fig. 2 zeigt ein Steinidol aus einem Plattengrabe auf der Fernem bei Antas im südöstlichen Spanien ($^1/_2$ n. Gr. nach H. u. L. Siret, Les premiers âges du métal dans le Sud-Est de l'Espagne. Text Taf. VI Fig. 6). Die Brüder Siret vergleichen dieses Stück mit einigen thönernen Idolen von Hissarlik, nicht aber mit dem durch Fig. 1 vertretenen Typus, dem es durch die halbmondförmig erhobenen Arme und den pokalartigen Kopfaufsatz doch viel näher steht. Nach meiner hier nicht näher zu begründenden Ueberzeugung beruht die Aehnlichkeit spanischer, gallischer, britischer und anderer Funde der frühesten Metallzeit mit »ägäischen« Formen auf dem durch die Metallprospection und den Seehandel des 2. Jahrtausends v. Chr. vermittelten Einfluss des ägäischen Culturkreises auf den äussersten Occident Europas.



Fig. 1. Tiryns.



Fig. 2. Spanien.

Minder geläufig als die eben berührte Thatsache ist die — allerdings seltenere — Uebereinstimmung westeuropäischer Waffenformen mit solchen aus dem Kreise der mykenischen Alterthümer. Nahe Verwandte der eigenthümlichen »Rapierschwerter« aus den Schachtgräbern Mykenes finden sich, freilich in sehr geringer Zahl, neben anderen, kürzeren und breiteren Schwerttypen der Bronzezeit in Frankreich und Irland. Fig. 3 ($^1/_{10}$ n. Gr. nach Wilde, Antiqu. of anim. mater. and bronze in the Roy. Irish Acad. S. 442 Fig. 324) zeigt das besterhaltene Stück unter den irländischen Rapierschwertern. Es stammt aus einem Torfmoor bei Lissane, Grafschaft Derry, und misst 75.6 cm. Länge bei 2.6 cm. Breite in der Mitte der letzteren. In der Sammlung John Evans zu Nash Mills befindet sich ein Stück von ganz identischer Form, aber nur 59.3 cm Länge von Noailles bei Beauvais (Oise). Kürzere

Rapierschwerter aus Frankreich und England sind nicht eben selten vgl J Evans L'âge du bronze de la Grande-Bretagne et de l'Irlande S. 268 ff

Fig 4. Amorgos



Fig 3. Pfahl.



Fig 5 England



Fig 6 Russland.

Fig 4 ist eine flache bronzene Lanzenspitze aus Amorgos ($^1/_4$ n. Gr. nach S. Müller Arch. f. Anthr. XV S. 347 Fig 25) Ein zweites Exemplar desselben Fundortes und andere in den Sammlungen zu Athen und Kopenhagen erwähnt S Müller l c Die rundlichen Ausschnitte im Blatte beiderseits der Mittelrippe dienten wie man an den Holzresten des abgebildeten Stückes noch erkennt, dazu um bei dem Fehlen der Dülle die Klinge am gespaltenen Ende des Schaftes festzubinden Ähnlich befestigte man Dolchklingen wie Ilios S. 556 Fig 901 an ihrem Griffe Erst später kam man darauf zunächst durch Umschmieden dann im Guss, eine Dülle für den Schaft herzustellen Lanzenspitzen wie die obige kommen ausserhalb Griechenlands nicht vor Es finden sich aber auch in ganz Mitteleuropa meines Wissens keine Lanzenspitzen mit zwei seitlichen Ausschnitten im Blatte Dagegen finden sich solche Bronzewaffen (mit Dülle und den beiden Ausschnitten letztere von schwankender Form und Grösse zuweilen als Ösen am untern Blattende oder eigenartig über dasselbe hinausgerückt) sehr häufig in Westeuropa besonders zahlreich in England (Evans, l. c. S. 346 ff. Fig 394—421, darnach Fig 5 = l. c. Fig 419 aus Winmarleigh Grafschaft Lancaster $^1/_{10}$ n Gr) seltener in Frankreich und Italien. Worsaae bemerkt (Mém Soc Ant Nord 1872—1877 S. 123) »ces particularités ont été observées presque exclusivement dans les îles Britanniques surtout en Irlande« Um so merkwürdiger ist das Vorkommen solcher durchbrochenen Lanzenspitzen in Osteuropa (Fig 6 $^1/_3$ n Gr nach Worsaae l c S. 115 Fig 5 aus Jelabugy im Gouvernement Wjatka nördlich von Kasan) Im Westen wie im Osten scheint hier der Einfluss derselben (südlichen) Stammform vorzuliegen

Auch im Bereiche der Schutzwaffen finden sich ähnliche Analogien Man vergleiche Fig 7 (Sander aus einem Kuppelgrabe von Vaphio nach Reichel Homer Waffen S. 123 Fig 42) mit Fig 8 ($^1/_4$ Helm einer Bronzefigur aus Dänemark nach Montelius Temps préhist en Suède S. 128 Fig 178) und wird in beiden Fällen den

gleichen spitzen geflochtenen um den Scheitelthell des Kopfes bedeckenden Hörnerhelm erkennen. Trotz Reichels Bemerkung a. a. O könnte man nach Analogie des dänischen Stückes, doch auch an dem griechischen in Kugeln ausgehende


Fig. 7
Vaphio.


Fig. 8.
Dänemark


Fig. 9.


Fig. 10.
Mykenä.


Fig. 11
Kreta

Hörner erkennen, die überdies blos wegen der Form des Steines so stark nach innen gekrümmt erscheinen. In Fig. 9—11 geben wir endlich drei Skizzen mykenischer Thurmschilde der selteneren und meist kleineren eckigen Form (auf ⅔ vergrössert nach Reichel a. a. O. S. 6 Fig. 1 [Dolchklinge], S. 8 Fig. 11 [Goldring] und 12 [Cornaline]). »Dieser Typus«, sagt Reichel, »gleicht einem halbirten Cylinder, der bisweilen noch an der oberen Kante eine Verlängerung zum Schutze für das Gesicht des Trägers aufweist.« Zum Vergleiche bieten sich die an Dolmen des Morbihan eingehauenen Zeichen Fig. 12—15 (nach A. de Mortillet, Rev. mens. de l'école d'Anthr. IV, S. 290, Fig. 76—79), welche nebst vielen ähnlichen (auch ornamentirten) Stücken von den besten Kennern jener Denkmäler für Darstellungen von Schilden gehalten werden. Bei Fig. 12 (⅛ von einem Dolmen-Tragstein bei Kerveresse (Carnac) konnte man an einen Riemen zum Anhängen

Fig. 12



Fig. 13




Fig. 14


Fig. 15

Bretagne

des Schildes denken, allein Fig. 13 ($^1/_{20}$, Tragstein des Dolmens von Mané Lud, Locmariaquer) zeigt, verglichen mit Fig. 9, dass wahrscheinlich ein Vorsprung zur Deckung des Gesichtes gemeint ist. Fig. 14 ($^1/_{140}$, vom Deckstein eines Dolmens von Locmariaquer) hat wohl zwei seitliche Einziehungen, durch welche der Schild in eine obere und eine untere Hälfte getheilt ist; ich möchte darin aber doch nicht

eine Analogie zu der gewöhnlicheren doppelrunden mykenischen Schildform erblicken, sondern nur eine Abgliederung des hier breiteren Gesichtsschutzes. Das Oehr an der Seite bedeutet wohl eine Handhabe. Zwei solche Tragen hat Fig. 15 ($^1/_{15}$. Tragstein des Dolmens der Ile-Longue, Baden), auch hier ist die obere Rundung etwas abgegliedert und tragt ausser einem spitzen mittleren Fortsatz eine Reihe kammerähnlicher Linien, vielleicht die Andeutung eines Federschmuckes.

Die angeführten Uebereinstimmungen griechischer und westeuropäischer Waffenformen der Bronzezeit sind vielleicht nicht durchgehends auf gleiche Art zu beurtheilen. Aber die nächstliegende Annahme wird immer sein, dass solche Formen zuerst im Südosten sich entwickelt und dann in Folge der Ausdehnung des Gesichts- und Wirkungskreises der Völker am östlichen Mittelmeere vielleicht nur sporadisch im Westen und Nordwesten des Continentes Aufnahme gefunden haben.

MORITZ HOERNES





EIN ANGEBLICHER THRON DES XERXES

Als ich im Begriffe war, meine Arbeit «Ueber vorhellenische Göttercults» abzuschliessen, hatte Herr Professor A. Milchhöfer die Güte, mir mitzutheilen, dass ein weiterer Beleg für den «Thronecultus» muthmasslich in Attika selbst noch vorhanden sei. Landleute aus der Gegend von Megara behaupteten, dass die grösste unter den vier Zacken der sogenannten Kerata zwischen Megara und Eleusis als Thron zugerichtet sei, von dem aus Xerxes die Schlacht bei Salamis beobachtet hätte. Da nun auch Plutarch Themist. c. 13 auf eine Legende Bezug nimmt, wonach Xerxes *ἐν μεθορίῳ τῆς Μεγαρίδος ὑπὲρ τῶν καλουμένων Κεράτων* seinen Thron aufgeschlagen habe, so schien eine Untersuchung dieser Stätte angezeigt.

Den Thron des Xerxes hoffte ich allerdings nicht zu finden. Vielmehr war mir im Vorhinein wahrscheinlich, dass es sich, falls hier überhaupt etwas Reales zu Grunde liege, um eine alte Cultusstätte handle, die eine nachträgliche Umdeutung erfuhr, wie ich Analoges bei Felsenthronen in anderen Gegenden erwiesen zu haben glaube. Dieses Reale festzustellen, unternahm ich im Vereine mit jüngeren Fachgenossen zwei Expeditionen nach den Kerata und lege die Ergebnisse dieser Nachforschungen hiermit vor.

Von Eleusis und Megara je etwa zwei Stunden entfernt, steigt der isolirte Gebirgsstock der Kerata Salamis gegenüber dicht am Strande des Meeres bis zu 47[illegible] M. steil empor. Er gliedert sich in vier Gipfel, die fast in einer Reihe von Osten nach Westen gelagert sind. Sie sind völlig kahl und zwar nicht besonders

schwierig, aber doch nur durch Klettern zu erreichen. Der dritte dieser Gipfel, von Eleusis aus gezählt, ist der höchste und unterscheidet sich von den anderen Kuppen auch dadurch, dass er oben plateauförmig geebnet ist — ob von Natur oder durch Kunst, wage ich nicht zu entscheiden, wahrscheinlicher ist das Erstere. Dieses Plateau misst von Norden nach Süden circa 8 M., von Osten nach Westen circa 11 M. Ein Kranz niederer Felszacken umsäumt es. In der Südostecke dieses Raumes erhebt sich aus dem Grunde gewachsen ein isolirter Felsblock, den beistehende Skizze F. Gilliérons (auf Grund einer Photographie, die ich A. Schiff verdanke) zur Anschauung bringt.

Der Block ist im Ganzen circa 1·15 M. hoch, 1·90 M. breit und oben 0·90 M. dick. Der erste Blick zeigt, dass die natürliche Form des Steines künstliche Nachhilfe erfuhr. Diese verfuhr aber bewusst behutsam und beschränkte sich auf die obere Fläche und die nach Norden gegen das Plateau gerichtete Vorderseite. Hier gewahrt man zunächst eine 0·40 M. hohe, 0·30 M. tiefe Stufe, deren dreieckige Trittfläche unbearbeitet scheint. Dagegen bezeugen an der aber die 0·60 M. hoch ansteigenden Vorderwand vier horizontale, parallel verlaufende Rillen eine künstliche Glättung. An der Oberseite des Steines ist wieder nur die Partie gegen vorne bearbeitet, und zwar ist hier mit dem Spitzhammer, dessen Spuren noch deutlich sind, eine Fläche hergestellt, die links und vorne geradlinig, rechts und rückwärts aber im Bogen begrenzt ist. Ob statt dieses Viertelkreises einmal ein Halbkreis gebildet war, lässt sich nicht mehr entscheiden. Denkbar bleibt, dass von dem Steine links ein grösseres Stück abgebrochen ist und ebenso, dass er sich rückwärts und rechts — wo er die Einarbeitung jetzt um circa 0·15 M. überragt — einst höher erhob. Betont sei nur, dass der noch vorhandene Bogentheil mit einem scharfen Instrumente tief eingegraben ist. Der Radius beträgt circa 0·60 M.

Während die Felskuppe nach drei Seiten schroff abfällt, setzt sie sich gegen Osten mit einem etwa 2 M. niedrigeren Ansatz fort. Auf ihm senkt sich dicht am Ostrande des Plateaus, links vor dem beschriebenen Blocke, eine weite Grube in den Felsen ein. Ihre Mündung ist fast genau quadratisch (3·80 M. : 3·90 M.) und die Ecken sind mit einer Schärfe gebildet, dass man auch hier an künstliche Nachhilfe glauben möchte. Die Wände gehen scheinbar nach unten zusammen; ihre Tiefe aber war nicht messbar, da die Höhlung mit Felstrümmern fast angefüllt ist.

Trotz der verhältnissmässig geringen Erhebung des Felsens beherrscht das kleine Plateau und bietet eine imponirende Rundsicht. Nach Süden überblickt man ein weites Stück des Saronischen Golfes, über Salamis weg bis nach Aegina. Gegen Osten liegt die triasische Ebene ausgebreitet; Eleusis tritt klar hervor; über den Pass von Daphni herüber glänzt Athen; ferne schliessen Pentelikon und Hymettos den Horizont. Westlich dunkeln aber das Meer weg die Strandgebirge der Peloponnes, und im Norden entfaltet sich eine kleine Welt von Hügeln

nen Bergen braungrünen Tones, in denen das weisse Albanesendorf Mandhra eingebettet ruht.

Dies ist der Thatbestand. Es unterliegt kaum einem Zweifel, dass es sich hier wirklich um eine alte Cultstätte handelt. Fraglich bleibt nur, ob man in dem beschriebenen angerichteten Block den Ueberrest eines Thrones oder eines Altares — im gewöhnlichen Sinne als Tisch verstanden — zu erkennen habe. Ich möchte der Deutung auf einen Thron den Vorzug geben. Nur bei einem solchen begreift man den Zweck der rückwärts gerundeten Einarbeitung und die künstliche Glättung der Wand über der Stufe, wie das Mass der Höhe von der Trittfläche zur Oberfläche. Haftete aber das Bild eines an dieser Stelle befindlichen Thrones im Bewusstsein des Volkes, so konnte die Uebertragung des nicht mehr verstandenen göttlichen Geräthes auf einen irdischen Gewaltigen sich wie anderwärts auch hier ohne Schwierigkeit vollziehen. Auch in diesem Falle bildete nicht der Name des Xerxes den Kernpunkt für die Entstehung der Legende von seinem Throne, sondern der längst vorhandene Thron zog den Namen des Xerxes an sich. Das erhellt schon daraus, dass ein auf diesem Stuhle sitzend Gedachter Salamis gerade den Rücken zukehrt und gegen Norden in die Berge blickt.

WOLFGANG REICHEL.

BOGENSPANNER AUF EINEM VASENBILDE



Das nebenstehende Innenbild einer rothfigurigen Schale von flacher Form und niedrigem Fusse (Höhe 0·09, Durchmesser 0·23, Innenbild 0·17 M.) mit gefirnissten Aussenseiten, die ich im Jahre 1898 im Florentiner Kunsthandel erwarb, zeigt einen nackten bärtigen Mann, nach links gewendet, der im Begriffe ist, mit der Rechten die Schlinge der Sehne in das von der Linken kräftig angezogene Bogenende einzuhängen. Das linke Bein hat er vorgestellt und den Fuss platt auf den Boden gesetzt, das rechte Bein im Knie stark gebogen und die Ferse erhoben, um mit dem rechten Oberschenkel den andern jenseits der Figur zu denkenden Bogentheil, an dessen Ende die Sehne befestigt ist, in die Höhe zu drücken. An seiner linken Seite ragt er einen Köcher, aus dem befiederte Pfeile hervorsehen. Links oben der Theil eines runden Schildes und ΚΟΓΑΙΙ [sic]

Das Motiv des Bogenspannens, das Reichel (Homer. Waffen, S. 131) einer eingehenden Besprechung unterzieht und zu dem Hartwig (Meisterschalen, S. 121, Anm. 2 B) die einschlägigen Denkmäler verzeichnet, findet sich völlig übereinstimmend auf keinem (publicirten) Monumente, am ähnlichsten bei dem Bogenschützen auf dem Friese von Gjölbaschi (Benndorf, Heroon, S. 202, Taf. XXIV, B 2) und dem Herakles auf einem thebanischen Stater im Britischen Museum (Cent. Greece, pl. XII, 5). Unsere Darstellung ist wohl einer grösseren Composition entnommen, die eine Schlachtscene zum Gegenstande hatte; vielleicht hat auch der Schild einem vor dem Bogenschützen kämpfenden Hopliten angehört.

Die Form der Schale und die Art der Zeichnung weisen auf die frühe Zeit des strengen Stiles hin, und gewisse Eigenthümlichkeiten, wie die Schädel- und Profilbildung (vgl. Hartwig, a. a. O., S. 101 und 447), sowie die im Dreiviertelprofil gestellte Rückenansicht in Verbindung mit dem mächtigen Oberkörper und verhältnismässig schwachen Lenden (vgl. Hartwig, S. 103 und 459, Taf. 8, 46, 49) lassen den Ursprung des Gefässes im Euphronischen Kreise vermuthen.

JULIUS BANKO



JASONS AUSZUG

Die schöne Schale aus Caere (Monumenti XI t. 33), die Dümmler in den Bonner Studien als Werk des Brygos erwiesen hat — gleichzeitig nahm sie Löhr in dem unten erwähnten Aufsatze dafür in Anspruch — ist von Benndorf mit Recht unter die Interpretationsprobleme seiner Wiener Vorlegeblätter (1890/91 T. 8) aufgenommen worden. Die Zweikampfscene hat Robert in einem später Halleschen Winckelmannsprogramme neu gedeutet; uns soll hier die Darstellung der anderen Seite beschäftigen. Sie gehört zu den zahlreichen Räthseln, die uns die Maler des rothfigurigen Stiles aufgeben: eine klare, nicht misszuverstehende Handlung, die handelnden Personen zum Theil bekannt, und doch nirgends in der Ueberlieferung ein Mythos, dem sie ganz entspräche. Hier ist die einzig mögliche Lösung, die Sagenform des 5. Jahrhunderts aus den Darstellungen zu erkennen und aus ihren Nachklängen in der späteren Literatur die Reconstruction zu stützen. Die glänzende Bestätigung, die des Bacchylides olympische Ode (III v. 23 ff. Kenyon) der nun dem Bilde und Spuren in der Ueberlieferung wohl allgemein erschlossenen Deutung des schönen Kroisosbildes (Monumenti I t. 54) gebracht hat, rechtfertigt die Methode.

Es ist merkwürdig, wie gerade ein Werk des fein beobachtenden und sicher schildernden Brygos Auslegungen erfahren hat, die zu schwerem Tadel gegen den Maler berechtigen würden. Das gilt besonders von G. Körtes und von Dümmlers Deutungen. Dieser sah (Bonner Studien S. 73) das Erscheinen der Letoiden im Olymp nach dem homerischen Prooemion (Hymn. Apoll. Del. v. 1 ff.) dargestellt. Ich gehe auf diese Deutung nicht ein, da Benndorf durch das auf derselben Tafel 8

der Vorlegeblätter 1890/91 veröffentlichte Bild einer Amphora des Britischen Museums wohl endgültig klargestellt hat, dass es sich um einen Abschied handelt. Körte deutet (Annali 1881 S. 168 ff.) auf das Ende der *Μῆνις* bei Meleager nach I 574 ff. In dieser Erzählung vom Grolle des Meleager ist aber seine Unerbittlichkeit das Charakteristische und deshalb war nicht der nachgebende, sondern der grollende Held der gegebene Vorwurf, zumal für einen Vasenmaler, der die Motive des Nachgebens kaum zur Anschauung bringen konnte. Aber angenommen, Brygos hätte das Nachgeben schildern wollen, angenommen noch, dass er es für nötig fand, den Geronten dem Meleager noch beim Anzuge Geschenke versprechen zu lassen — Körte fasst die *δεξίωσις* als Versprechen auf — was gegen die Ilias ist (v. 597 f.)

ὣς ὁ μὲν Αἰτωλοῖσιν ἀπήμυνεν κακὸν ἦμαρ
εἴξας ᾧ θυμῷ· τῷ δ' οὐκέτι δῶρ' ἐτέλεσσαν.

Wir wollen diese Freiheit dem Künstler einräumen. Aber gerade den Künstler trifft der Vorwurf, dass er die Einheit der Handlung rücksichtslos durchbrach, indem er den alten Oineus schon zum Abschiede spenden und Meleager und den Geronten Versprechen tauschen liess, während Kleopatra noch bittend am Halse des Gatten hängt. Sollen wir aber nach dieser Abschied nehmend denken, so würde die Darstellung wieder um einen charakteristischen Zug aus dem Meleagermythus ärmer. Gegen Körtes Deutung ist schliesslich einzuwenden, dass weder die Erscheinung des angeblichen Geronten noch die des Meleager zur Situation passt, wie sie uns die Ilias schildert. Der Mann, der dem Jünglinge die Hand reicht, wird durch sein Aussehen und durch das Nebeneinander mit dem greisen König als in seinen besten Jahren befindlich charakterisiert, dessen Platz unter den Vorkämpfern und den Männern, nicht im Chore der wohlklingenden Alten war, die *γήραϊ δὴ πολέμοιο πεπαυμένοι* daheim blieben. Und die Tracht des Meleager zeigt weder den Helden, der grollend im Palaste sass, noch den, der in die Feldschlacht zieht, für die er *τεύχεα παμφανόωντα* brauchte (I 596). Die Kodrosschale, der Kantharos des Epigenes und andere Vasenbilder entkräften dies Argument nicht, da hier künstlerische Rücksicht zum Wechsel zwischen voller und leichter Rüstung veranlasste, wie später auch bei Darstellungen aus dem Frauenleben der dorische Peplos und der ionische Chiton wechselt. Vollends aber werden wir Bedenken tragen, in dem bartlosen jugendlichen Helden Meleager zu sehen, nachdem uns Bakchylides (V 93, 68 ff Kenyon) gezeigt hat, welche Gestalt des *θρασυμέμνονος ἐγχεσπάλου Πορθανίδα* dem 5. Jahrhundert geläufig war. So drohend und gewaltig war noch der Schatten anzusehen, dass Herakles ihn für Seinesgleichen achtet.

Es handelt sich auf unserem Bilde um einen Abschied, um den Abschied eines jungen Helden, der, wie die Feierlichkeit der Handlung und der Schmerz der Frauen zeigt, auf ein gefährliches Unternehmen auszieht. Die Scene spielt im Hofe des Palastes. Ein königlicher Greis, der unter der Halle sitzt, bringt die

Abschiedsepeuch, er ist das vornehmste Glied der Familie und ist nach allen Analogien zunächst als der Vater des Scheidenden zu betrachten. Um Lebewohl zu sagen ist auch die Mutter gekommen, schmerzlich bewegt hängt sie am Halse des Sohnes (Apoll. Rhod. A 1. 268)

> ὣς τὸ πάρος ἀσπασίως νέρθεν στέρνα ...
> ὣς ἔχεν κλαίουσα ἀδινώτερον ...

Mit echt jugendlicher Ungeduld kürzt dieser den Abschied, indem er aus den Umarmungen der Mutter heraus einem Manne, der doch wohl in naher Beziehung zum Königshause stehen muss, die Hand reicht. Dieser letzte Zug allein bestimmt das Verhältnis des Jünglings zu der Frau, ganz abgesehen von ihrer verschwindenden Grösse und der Jugendlichkeit des Helden, die zu derselben Auffassung führen. Auch lässt sie ihrem Gefühle für den Scheidenden viel freieren Lauf, als es der durch strengere Convention gebundenen noch zukäme, im Beisein der Männer ziemt. Dass sie neben dem thronenden Könige kaum Merkmale des Alters trägt, fällt nicht ins Gewicht. Dem Vasenmaler dieser Zeit fehlen die Ausdrucksmittel um die ältere Frau von der jüngeren zu unterscheiden und ähnlich steht auf der Londoner Amphora vor dem scheidenden Theseus die jugendliche Aethra neben dem greisen Aegeus, ähnlich malt auch Euthymides Hektor zwischen dem greisen Priamos und der noch ganz zierlichen, den turban tragenden Hekabe (Gerhard, Auserlesene Vasenbilder T. 188). Die Mutter ist natürlich nicht allein aus dem Frauengemache zu den Männern in den Hof gekommen, sondern in der Begleitung, die der Frau und Fürstin gebührt, mit den typischen zwei Dienerinnen. ἅμα τῇ γε καὶ ἀμφίπολοι δύ' ἕποντο. Und diesen wiederum ziemt es nicht, fühllos beim Leide der Herrin zu sein: *ἐπὶ δὲ στενάχοντο γυναῖκες* und *καὶ δὲ γυναῖκες ἀμφίπολοι γοόωσαι ἀνεστενάχιζον*. Als kräftiges Gegengewicht gegen so viel Jammer aber hat Brygos auf der anderen Seite dem Bilde die Göttin eingefügt, die Schutzgöttin, so dürfen wir annehmen, des Hauses, Artemis. Wo der Hofbezirk, in dem sie fromme Verehrung am Altar geniesst, von Leid und erregter Sorge erfüllt ist, steht sie mit dem Beschauer zugekehrt, majestätisch ruhig hinter ihrem Schützling und zeigt mit nicht misszuverstehender Geberde, dass sie selbst die Hand über ihm halten will. Wie konnte man den Sinn dieser Gestalt so verkennen, dass man aus ihr eine unheildrohende euripideische Prologfigur hat machen wollen? So hält auch Apollon im Westgiebel des olympischen Zeustempels seine Rechte schirmend über die Seinen, und kein Grieche wird an der Bedeutung der Geste gezweifelt haben, der mit Theognis beten konnte (v. 757)

> Ζεὺς μὲν τῆσδε πόληος ὑπειρέχοι αἰθέρι ναίων
> αἰεὶ δεξιτερὴν χεῖρ' ἐπ' ἀπημοσύνῃ.

Wenn wir mit der eben gegebenen Beschreibung Brygos richtig verstanden haben, dann ist damit die Deutung hinfällig geworden, die Friedrich Leo in den

Arch. epigr. Mittheilungen aus Oesterreich-Ungarn 1890, S. 268 ff. gegeben hat. Er glaubt, Achills Auszug aus Skyros zu erkennen: dem Artemis erzürnt über das heimliche Liebesverhältniss zu Deidameia, mit drohender Geberde Missbilligung und Unheil verkünde. Sonach bleibt allein Engelmanns (Arch. Zeitung 1884, S. 72 f.) gegebene Erklärung des Bildes übrig, der mit Benutzung auf Sage und spät bezeugte Beziehungen der Artemis zu Skyros den in der Sage so wenig hervortretenden Abschied des Neoptolemos von Mutter und Grossvater dargestellt sieht, ein Nothbehelf, denn der Vorwurf auf alle Namen verzichten wäre. Hochberühmt und gefeiert muss der Auszug des Helden gewesen sein, den Brygos hier dargestellt hat, und die Beziehungen der Artemis zu ihm für jeden Athener so wohlbekannt, dass Zweifel an seiner Person keinen Augenblick entstehen konnten. Ich kenne nur einen Helden, auf den beide Bedingungen passen, Jason.

Ueber die Popularität des Führers der *Ἀργὼ πᾶσι μέλουσα* brauche ich kein Wort zu verlieren. Von den Beziehungen der Artemis zu ihm ist in unseren mythologischen Handbüchern nicht die Rede, da neben der Helferin aller Helden Athena, Hera seine Hauptschützerin ist (pr. 72). Nichtsdestoweniger lässt sich Recht und Pflicht der Artemis den Königssohn von Jolkos auf seiner Fahrt zu schirmen nachweisen und mehr noch, es lässt sich auch noch eine Spur wenigstens aufzeigen, dass die Sage in der That von ihrem Wohlwollen für Jason wusste.

Artemis ist die Stadtherrin von Jolkos (πολιοῦχος Apoll. Rhod. A. v. 312). Orpheus besingt sie, als die Argonauten am Pelion vorbeifahren (Apoll. Rhod. A. v. 570 ff.):

> Νηοσσόον εὐπατέρειαν
> Ἄρτεμιν, ἣ κείνας σκοπιὰς ἁλὸς ἀμφιέπεσκε
> ῥυομένη καὶ γαῖαν Ἰωλκίδα.

Sie ist nicht nur die Stadtgöttin, die sich des Herrscherprosses annimmt, sie ist auch die Patronin der Seefahrer, die alte Schutzherrin der äolisch-jonischen Stämme auf ihren Fahrten über das Meer. Es ist die ἡγεμόνη in den Gründungssagen von Melos und Lyktos wie von Kyrene, die Ἄρτεμις Ἀρχηγέτις, der die Griechen vor der Fahrt nach Troia in Aulis opfern, der die Colonisten folgen, die zur Besiedlung der asiatischen Küsten hinüberfahren, hochverehrt in Ephesus und in Milet (Callimach. hymn. in Artem. v. 225 Wilamowitz).

Es ist undenkbar, dass diese Göttin von der Sage völlig ignorirt worden ist, die den Auszug des thessalischen Helden zu jener Seefahrt schilderte, die vorbildlich für alle Unternehmungen der Epigonen über das Meer war. Um Vermuthungen darüber aufzustellen, wie sie sich mit Hera, wie mit Athena in das Schutzamt theilte, müssten wir mehr von der Ueberlieferung kennen. Dass sie aber in der That sich des Jason angenommen habe, davon meine ich eine letzte Spur in dem Argonautenepos des Apollonios zu finden. Dieser beschreibt ausführlich den Abschied des Helden, wie er sich von den Eltern losreisst, wie er durch Jolkos geht (A. v. 311 ff.).

τῇ δὲ ξύμβλητο γεραιὴ
Ἰφιὰς Ἀρτέμιδος πολιηόχου ἀρήτειρα
καί μιν δεξιτερῆς χειρὸς κύσεν, οὐδέ τι φάσθαι
ἔμπης ἱεμένη δύνατο, προθέοντος ὁμίλου

Es ist oft beobachtet worden, wie wesentliche und sinnvolle Beziehungen des alten Mythos leicht zum Motiv herabsinken. Ein solcher Fall scheint mir auch hier vorzuliegen. Die alte Priesterin, die noch den guten Artemisnamen trägt, vertritt ihre Göttin; ihre zufällige Begegnung mit dem jungen Helden, durch keine persönlichen Beziehungen vorbereitet, ohne Folge im Verlaufe des Gedichtes, ist der letzte Reflex des ursprünglichen Eintretens der Stadtgottheit selber. So als Rudiment gefasst, ist die Scene verständlich, und sie erhält ihr volles Licht durch die Beziehungen der Stadtgöttin von Jolkos zum See und zur Seefahrt. Im Athen des 5. Jahrhunderts aber wird Niemand die Führerin des Neleus und den Erstling unter den von ihr beschirmten Seehelden verkannt haben.

Den Jason Abschied hat Brygos also auf der Cornetaner Schale dargestellt. Keine Figur, die nicht unter dieser Voraussetzung ihre voll befriedigende Erklärung fände: der Held selbst von apollinischer Gestalt (Pindar Pyth. IV v. 87 und Apollon. A v. 307 ff.) und jugendlich, wie auch Pindar Jason dem 5. Jahrhundert offenbar galt (Pyth. IV v. 104 εἴκοσι δ᾽ ἐκτελέσαις ἐνιαυτούς), Aeson auf dem Throne, dessen Alter wiederum Pindar hervorhebt (l. s. v. 121), die Mutter Alkimede und die Dienerinnen. Auch der Verwandte, der dem Jason die Hand reicht, lässt sich benennen, wir brauchen uns nur an die Versammlung der Glieder des Krethensstammes im Hause des Aeson zu erinnern, wie Pindar Pyth. IV v. 124 ff. sie schildert:

καὶ κασίγνητοί σφισιν ἀμφότεροι
ἤλυθον κεινόν γε κατὰ κλέος· ἐγγὺς μὲν Φέρης, κρανὰν Ὑπερῇδα λιπών,
ἐκ δὲ Μεσσάνας Ἀμυθάν· ταχέως δ᾽ Ἄδματος ἷκεν καὶ Μέλαμπος,
εὐμενέοντες ἀνεψιόν.

Fünf Tage bewirthet sie Jason, am sechsten pflegen sie Rath und gehen dann gemeinsam zu Pelias, um Jasons Ansprüche geltend zu machen. Aus dieser Situation heraus, die das Gepräge hohen Alterthums an sich trägt, können wir die Gestalt benennen. Amythaon und Pheres sind Brüder des Aeson, vielleicht also zu alt für den Dargestellten. Admet nimmt selbst am Zuge Theil, so bleibt Melampus übrig. Durch die Anwesenheit des Sehers würde die Scene an innerem Leben noch gewinnen.

JOHANNES BOEHLAU

GIGANTENKAMPF AUF EINER VASE IN BERLIN (Tafel I)

Im grossen Fries des Altars von Pergamon besitzt das Berliner Museum die grossartigste Darstellung des Kampfes der Giganten gegen die Götter, die vielleicht je geschaffen wurde. Die fast unerschöpfliche Erfindungsgabe der Künstler, die von der Aufgabe nicht ermüdete, das Bild eines einzigen Kampfes über eine Fläche von mehr als 100 M. Länge auszuspinnen, konnte sich auch nicht genug thun in immer wechselnden Gestaltungen der Unholde, vom jugendlich schönen, rein menschlich gebildeten Gegner der Thea durch alle möglichen Zwischenstufen des Thiermenschthums zu dem schlangenbeinigen Flügelwesen, das gegen Dione kämpft, und dem Ungethüm mit Löwenkopf und Löwenpranken, das von Aether gewürgt wird. Als typische Form aber hebt sich aus der Fülle des Verschiedenartigen der Gigant mit menschlichem Oberkörper und Schlangenleibern statt der Beine heraus.

Auch in ihrer Art hervorragende ältere Darstellungen desselben Gegenstandes enthält die Berliner Sammlung. Die Brygosschale (Nr. 2293) und die Schale des Aristophanes und Erginos (Nr. 2531) sind wertvolle Zeugnisse von der Auffassung und Durchbildung der Gigantomachie bald nach Beginn und bald nach der Mitte des 5. Jahrhunderts; beide zeigen die Giganten im Wesentlichen in gleicher Weise als gerüstete Helden in der früheren Ausdeutung der Rüstung, wie sie in der Monumentalkunst vor Allem von den Giebeln von Aegina bekannt ist. Wie dort die Heroen, so erscheinen bei dem den Giebeln zeitlich nahe stehenden Brygos die Giganten mit Helm, Schild und Beinschienen. Aristophanes lässt die Beinschienen weg, stellt aber im Innenbild den Polybotes in vollständigem Panzer dar und als äussersten Gegensatz dazu den Gaion der Aussenseite ganz ohne Rüstung, mit wild flatterndem Haar und nur mit einem Thierfell nothdürftig bedeckt. Das Streben nach Mannigfaltigkeit der Gigantengestalten ist hier schon deutlich, aber noch kein Ansatz [illegible] zu den phantastischen Unholden der Pergamener Künstler; und auch was andere Sammlungen an jüngeren griechischen Denkmälern besitzen, füllt diese Lücke nicht aus; die weitere Entwicklung geht nicht wesentlich über das hinaus, was schon Aristophanes im Ausdruck der Wildheit geleistet hatte, indem er dem Gaion statt aller Schutzwaffen ein Thierfell und dem Porphyrion als Angriffswaffe einen Stein gab.

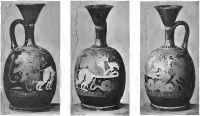
Um so wichtiger war die Erwerbung eines sogenannten Aryballos mit Goldschmuck, der neben einem menschlich gebildeten einen schlangenbeinigen Giganten im Kampfe gegen Dionysos zeigt (Jahrb. d. kgl. preuss. Kunstsammlungen 1897 S. XXXVI). Das Gefäss (Inventar Nr. 3375) ist 0,194 M. hoch, also eines der grössten der Gattung, und bis auf einen Bruch unter dem nicht mehr unmittelbar anpassenden, aber doch wohl zugehörigen kelchförmigen Mündungsstück unversehrt; es scheint







Taf. I



ARYBALLOS IM BERLINER ANTIQUARIUM.

Lichtdruck von J. Löwy, Wien. Photogr. Aufnahme von F. Dörel, Berlin.

die Erde, in der es lag, Säuren enthalten zu haben, die stellenweise dem Firniss den Glanz und die Schwärze raubten und die nach dem Brennen aufgemalte dunkelrothe Farbe hat nur in Spuren der Feuchtigkeit widerstanden. Dagegen ist das Weiss der Greifenleiber sammt der mit goldgelbem Firnis aufgemalten Innenzeichnung fast tadellos erhalten; ein Tröpfchen schwarzen Firnisses, das beim Ausfüllen des Zwischenraumes zwischen dem Radreifen und dem rechten Hinterbein des vorderen Greifen ausgelaufen ist und seinen Weg über das Weiss gefunden hat, beweist, dass die Greifenkörper schon mit Weiss bedeckt waren, ehe der Grund schwarz gefüllt wurde, also ehe das Gefäss zum zweiten Male gebrannt wurde. Die Zeichnung war, wie an vielen Stellen noch deutlich zu erkennen ist, mit einem stumpfen Griffel leicht vorgerissen, so war das Anfügen des Weiss vor dem schwarzen Firniss leicht möglich. Wo das Aussparen ganz feiner Linien schwierig gewesen wäre, wie bei den Schlangenbärten und dem Zweige, der hinter dem schlangenbeinigen Giganten aufschiesst, wurden sie mit Thon in Relief auf den Firniss aufgesetzt, und in gleicher Weise wurde überall die Unterlage für die Vergoldung zubereitet, die sich nicht nur auf alle Einzelheiten der Darstellung, sondern auch auf einzeln und gruppenweise zur Raumfüllung verwendete Punkte erstreckt. Der Gesammteindruck und die Ornamente entsprechen durchaus dem Aryballos des k. k. österreichischen Museums Nr. 368, nur ist der Zusatzmalerei gefirnist, das Knospenornament unter dem Henkelansatz etwas vereinfacht und die Zeichnung sehr viel feiner.

Auf niedrigem zweirädrigen Streitwagen steht Dionysos, das lose Haar flattert im Winde, der Chiton ist eng an die fast weiblichen Formen des Körpers gepresst, der sonst roth bemalte Mantel nimmt nicht in gleichem Masse von der heftigen Bewegung erfasst, mit der linken Hand hält sich der Gott am Wagenrande fest, in der Rechten zückt er den Thyrsos gleich einer Lanze zum Stoss, und da bei dieser Bewegung der Schaft der Waffe das Gesicht unschön durchschnitten haben würde, hat der Maler von einer schon den ganz alten Künstlern geläufigen Freiheit Gebrauch gemacht und den von der rechten Hand geschwungenen Stab an der dem Beschauer abgewendeten linken Gesichtsseite vorbeigehend gedacht. Die Bespannung des Wagens bilden zwei mächtige Greifen mit grossen Flügeln, deren Schwungfedern schwarz und roth getönt, deren Deckfedern vergoldet waren. Wie die Begleitthiere der Götter auf dem Pergamener Fries betheiligen sich auch diese Greifen am Kampfe; der eine umklammert mit beiden Vordertatzen die mit einem Schwert bewehrte linke Hand des schlangenbeinigen Giganten und hackt ihn mit dem Schnabel in den rechten Oberarm, der andere scheint sich gegen den menschlich gestalteten Giganten zu wenden, der mit erhobener Keule seinem schwer bedrängten Bruder zu Hilfe eilt. Beide Giganten sind jugendlich mit kurzlockigem, von goldenem Reif umschlungenem Haar; der Keulenschwinger hat ein Mäntelchen um die Schultern geschlagen, der schlangenbeinige ist ohne jede Bekleidung; von

seinen Schlangenbeinen, die roth bemalt und mit weissen Tupfen besetzt waren, richtet sich das eine gegen den vorderen Greifen, das andere züngelt rückwärts. Gleich an den zweiten Giganten in den Obersalzenhal besser nicht — vielleicht ein Zeichen, dass die Figur aus einer anderen Composition entlehnt ist, die den Schlangenfüssler von beiden Seiten durch Götter bedrängt zeigte; denn dass dies hier selbst der Fall, der Keulenschwinger etwa Herakles sei, wird ebenso sehr durch die Richtung seines Blickes und seines Schlages wie durch die Gesammterscheinung der Figur ausgeschlossen.

So elegant der Eindruck der Vase ist, so fein und zierlich die technisch mit vollendeter Meisterschaft ausgeführte Zeichnung, so ist diese doch auch wieder so flüchtig, dass sie nicht ohne Weiteres mit den sorgfältig durchgearbeiteten Prachtstücken verglichen werden kann, die man als Marksteine der geschichtlichen Entwicklung zu benützen pflegt, freilich auch ohne für sie feste äussere Anhaltspunkte zur Zeitbestimmung zu haben. Aber darum ist doch kein Zweifel möglich, dass der Aryballos noch in das 5. Jahrhundert oder wenigstens in die unmittelbar aus diesem noch in das folgende sich fortsetzende Entwicklung gehört, dass also durch ihn die schlangenbeinige Gigantengestalt schon für die attische Kunst des ausgehenden 5. Jahrhunderts erwiesen wird. Ihn so zu führen, als die Uebertragung des grossartigen Stoffes in das Wunderlich-Dionysische, wie es dem Charakter der Gefässgattung entspricht, seine Durchbildung auf anderem Gebiet voraussetzt.

Damit werden also die schlangenbeinigen Giganten in eine Zeit rückwärts verfolgbar, in der wir leichter als im 4. Jahrhundert eine bewusste oder unbewusste Anknüpfung an die schlangenbeinigen Mischgestalten der archaischen Kunst annehmen werden kann. Die Frage, ob schon jene alten Schlangenfüssler zum Theile Giganten darstellten, wird dadurch kaum berührt; dass das ausgehende 5. Jahrhundert an solchen Mischwesen Geschmack fand, beweist die Kentaurenfamilie des Zeuxis; die alten Formen wurden übernommen, auf neue Gegenstände angewendet und demgemäss umgestaltet und in neuem Sinne belebt. So schuf wenig später als Zeuxis Skopas seine Meerwesen, und in diesen Zusammenhang reihen sich auch die schlangenbeinigen Giganten ein, gleichviel, ob ihre formalen archaischen Vorgänger dieselbe Bedeutung hatten oder nicht. Die gleichartigen Gestalten auf einzelnen apulischen Vasen und sonstigen Denkmälern italischer Kleinkunst (vgl. Heydemann, Erstes Hall. Winckelmannsprogramm 1876), die bitorpores gigantes des Naevius und die Götterfunde der pergamenischen Künstler erscheinen nun als Glieder einer Kette, deren Ausgangspunkt man wohl schon vermuthen konnte, den nachzuweisen und genauer zu bestimmen aber doch erst der neu erworbene Aryballos des Berliner Antiquariums gestattet.

HERMANN WINNEFELD

EIN KORINTHISCHER PINAX



Der hier in drei Viertel seiner Grösse abgebildete korinthische Pinax gehört zu dem grossen Scherbenfunde welcher im Frühjahr 1879 bei Pente Skuphia, nicht weit vom alten Korinth gemacht wurde und ist mit ihm in das Antiquarium der königlichen Museen gelangt. Er darf in seinem jetzigen Zustande als unbekannt betrachtet werden, denn die Zusammengehörigkeit der vier Scherben aus denen er besteht, ist erst bei der eingehenden Revision im vorigen Jahre[1] festgestellt worden. Die einzelnen Theile sind unter den Nummern 863. 737 822. 829 in dem Furtwängler'schen Katalog der Berliner Vasensammlung verzeichnet. In dieser Zerstückelung ohne Bedeutung gewinnt der Pinax nach der Zusammenfügung erst ein wirkliches Interesse. Die Güte der Zeichnung, welche der Art des Timonidas gleichkommt,[2] tritt an dem ganzen Stück mehr hervor als an den einzelnen Brocken und aus einer Anzahl undeutlicher ja falsch gedeuteter Bildreste ist ein zusammenhängendes Bild geworden. Einer Anregung Benndorfs verdanke ich, dass ich dieses Bild wenigstens in der Hauptsache zu deuten vermag.

Links erkennt man einen Töpferofen mit den Resten einer grossen Flamme. Darauf sitzt eine grosse Eule, über welcher die Buchstaben ΦΟΚΑ stehen. Die kleinen Pflöckchen welche in die Wandung des Ofens weiter nach unten eingeschlagen sind, dienen sonst dazu, die Gefässe zu tragen, wie beispielsweise auf dem Pinax 829 der Berliner Sammlung; hier hängt ein anderes kleines Geräth[3] daran.

[1] Jahrbuch des Instituts 1897 S. 9—41.
[2] Das ist für die Stücke 822 und 829 schon von Furtwängler bemerkt worden.
[3] Vgl. im Schol. zu zu Aristophanes' Vögeln 436 [illegible]

Vor dem runden Ofen ist ein stufenartiger Vorsprung zu ergänzen, in welchen die Feuerung geschoben wird. Auf ihm stehend muss man sich die kleine eigenartige Figur denken, die mit beiden Händen ihren grossen Phallos gefasst hält, und deren Name nach der Inschrift mit Ασ— begann. Mit der Feuerung beschäftigt sich der rechts stehende Mann Ἀδωρος, der auf die kleine Figur erstaunt hinzublicken scheint.

Es fehlen an dem Bilde nur ganz unwesentliche Theile, und es hat ursprünglich nicht mehr Figuren gezeigt, als erhalten sind. Das lehrt eine Betrachtung der Rückseite. Hier stehen zwei Figuren, Poseidon und Zeus oder Amphitrite einander gegenüber.[1] Ergänzt man diese Figuren, von denen nur die Untertheile erhalten sind, nach dem Vorbild der anderen Pinakes zu ganzer Grösse, so ergiebt sich, dass der Pinax um ein Viertel höher und links um ein Geringes breiter gewesen sein muss. Die Rundung des Ofens war also zum Theil durch den Rand links abgeschnitten, wie das öfter zu bemerken ist, und rechts über dem Ἀδωρος war ein grosser freier Raum, der durch einen Vogel belebt gewesen sein kann.

Die äussere Erscheinung des kleinen Figürchens auf der Ofenstufe im Gegensatz zu dem davorstehenden Manne lässt uns zwar sofort erkennen, dass wir es hier mit einem nicht menschlichen Wesen zu thun haben, aber seine wirkliche Bedeutung wird erst durch das unter Homers Namen gehende Epigramm κάμινος ἢ κεραμίς offenbar, auf welches auch Benndorf hinwies. Es ist ein Dämon des Töpferhandwerkes, ein schädlicher Kobold, der die Töpfer neckt und ihnen die Gefässe, die sie im Ofen zum Brennen aufgestellt haben, nicht gelingen lässt.

> Εἰ μὲν δώσετε μισθὸν, ἀοιδήσω, ὦ κεραμῆες·
> δεῦρ' ἄγ' Ἀθηναίη καὶ ὑπέρσχεθε χεῖρα καμίνου,
> εὖ δὲ περανθεῖεν κότυλοι καὶ πάντα κάναστρα
> φρυχθῆναί τε καλῶς καὶ τιμῆς ὤνου ἀρέσθαι,
> πολλὰ μὲν εἰν ἀγορῇ πωλεύμενα, πολλὰ δ' ἀγυιαῖς,
> πολλὰ δὲ κερδῆναι, ἡμῖν δὲ δὴ ὥς σφιν ἀεῖσαι.
> Ἢν δ' ἐπ' ἀναιδείην τρεφθέντες ψεύδε' ἄρησθε,
> συγκαλέω δὴ ἔπειτα καμίνων δηλητῆρας,
> Σύντριβ' ὁμῶς Σμάραγόν τε καὶ Ἄσβετον ἠδὲ Σαβάκτην
> Ὠμόδαμόν θ', ὃς τῇδε τέχνῃ κακὰ πολλὰ πορίζει·
> πέρθε πυραίθουσαν καὶ δώματα, σὺν δὲ κάμινος
> πᾶσα κυκηθείη, κεραμέων μέγα κωκυσάντων.
> ὡς γνάθος ἵππου βρύκει, βρύκοι δὲ κάμινος
> πάντ' ἔντοσθ' αὐτῆς κεράμια λεπτὰ ποιοῦσα.

Den Segen der Athene ruft der Dichter herab auf die Töpfer, die dem Sänger ein Geschenk geben, aber wenn sie nichts geben, sollen die bösen Geister kommen

[1] Die Betrachtung auf der Rückseite des Pinax wurde den Beweis ergeben, dass das getrennte Stück mit dem Unterkörper des Mannes zu den anderen gehörte, wenn ein solcher Beweis überhaupt noch nöthig wäre.

die Öfen und Töpfe kurz und klein schlagen. Es ist eine ganze Schaar von Kobolden, die herbeigerufen werden; ihre Namen, die zumeist ihrer zerstörenden Thätigkeit entsprechen, lassen leider den Namen des korinthischen Koboldes nicht errathen, aber sein Wesen ist durch jene Überraschend klar geworden.

Um sich gegen diese schädlichen Mächte zu schützen, trafen die Handwerker ihre Vorkehrungen. In Bekkers Anecdota p. 30, 5 liest man: *βασκάνια· ἃ οἱ ἀμορφεῖς προφαίνουσι· ἔστι δὲ τι ἀνθρωποειδὲς κατεσκευασμένον, βραχὺ παρηλλαγμένον τὴν ἀνθρωπίνην φύσιν, ὃ πρὸ τῶν ἐργαστηρίων οἱ χαλκεῖς κρεμαννύουσιν τοῦ μὴ βασκαίνεσθαι αὐτῶν τὴν ἐργασίαν*; damit die Notiz bei Pollux VII 108 zu verbinden ist *πρὸ δὲ τῶν καμίνων τοῖς χαλκεῦσιν ἔθος ἦν γελοῖά τινα καταρτᾶν ἢ ἐπιπλάττειν ἐπὶ φθόνου ἀποτροπῇ· ἐκαλεῖτο δὲ βασκάνια, ὡς καὶ Ἀριστοφάνης λέγει*

πλὴν εἴ τις πρίαιτο δεόμενος
βασκάνιον ἐπικάμινον ἀνδρὸς χαλκέως.

Beide Stellen zusammengenommen — denn es ist doch von demselben Brauch die Rede, der nur in dem zweiten Falle für die Schmiedewerkstätten speciell namhaft gemacht wird — führen darauf, das Figürchen, das zum Schutze gegen den bösen Zauber auf den Ofen gestellt wird, phallisch, also dem Kobold des Pinax ganz ähnlich zu denken. Ein solches Figürchen wird vielleicht auch der *πυλαῖος Ἥφαιστος* sein — ein kleines Terracottabildchen, welches *πρὸς ταῖς ἑστίαις* oder *παρὰ τὰς καμίνους* als *ἔφορος τοῦ πυρός* nach den Scholien zu Aristophanes' Vögeln 436 aufgestellt wurde,[1] ein *βασκάνιον* in Koboldgestalt, dessen Sinn nicht mehr verstanden wurde, und das den Namen des Feuergottes erhielt.

Anstatt wirkliche Figürchen an den Oefen aufzustellen, begnügte man sich in manchen Fällen, irgendwelche *γελοῖα* an den Ofen anzuheften. Eine bildliche Darstellung solchen Apotropaions gibt die Münchener Vase 731, welche O. Jahn in den Berichten über die Verhandlungen der sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften 1854 abgebildet und erläutert hat. Hier ist es eine an dem Ofen angeheftete Satyrmaske, welche, wie O. Jahn zweifellos richtig erkannt hat, als Mittel zur Abwehr des bösen Zaubers dienen sollte.

---

[1] [illegible] Ἥφαιστον πρὸς ταῖς ἑστίαις ἱδρύοντο ὡς ἔφορον τοῦ πυρός. [illegible] Ἥφαιστον [illegible] Möglich ist aber auch, dass in diesem kleinen Figürchen wirklich Hephaistos dargestellt war, und dass wir es hier sogar mit einem jener Fälle zu thun haben, wo ein solcher besonderer Brauch das ursprüngliche Wesen des Gottes zu Tage fördert. Die ursprüngliche Zwergenhaftigkeit des Hephaistos u. von Wilamowitz, Hephaistos (Nachrichten der K. Gesellschaft der Wissenschaften zu Göttingen. Philologisch-historische Classe 1895. 3) sind gewesen worden. — In diesen Kreis gehören auch die kleinen [illegible] Götterbildchen, welche man in den Maßen aufstellte und verehrte. Hesych. [illegible] Mehr bei Usener, Götternamen S. 256.

Nach den angeführten Stellen über die Aufstellung phallischer Figürchen am Ofen könnte es fraglich sein, ob in dem Figürchen des Pinax nur ein *βασκάνιον*, ein Schutzmittel gegen den bösen Kobold zu verstehen ist, oder ob wir den Kobold selbst gegenwärtig zu denken haben. Aber sicher ist das Letztere anzunehmen. Man darf sich nur einmal die korinthische Vasenmalerei ins Gedächtniss rufen, um die ganze Lebendigkeit des Glaubens an übermenschliche Wesen in Handwerkerkreisen wahrzunehmen. Ein wirklicher Beweis ist in dem Bilde eines anderen korinthischen Pinax zu erblicken, der vollständiger hernach abgebildet wird, als er in dem Furtwängler'schen Katalog unter Nr. 845 beschrieben ist. Ein Reiter reitet im Schritt nach rechts. Auf dem Schwanzansatz des Pferdes steht ein kleiner bartloser Mann, der mit beiden Händen seinen Phallos umfasst, ähnlich wie der Kobold am Brennofen. Der Rand oben verhinderte ihn (den kleinen bartlosen Mann) grösser zu bilden», heisst es in der Beschreibung des Katalogs. Kann ihn der Maler nicht absichtlich so klein gebildet haben? Für die Darstellung eines ruhig Dahinreitenden ist die Anwesenheit dieses Phallosträgers doch nicht erforderlich. Es ist vielmehr ein Kobold zu erkennen, der sich hinter dem Reiter auf das Pferd geschwungen hat, das er ängstigt und scheu machen wird. Wir können ihm auch einen Namen geben. Wer die Pferde scheu macht, heisst ταράξιππος und nun werden wir aus der ausführlichen Notiz des Pausanias über den Ταράξιππος in Olympia



erweisen, die durch nichts mehr verständlich wird als durch das Bild des Pinax

Παρεχομένου δὲ τοῦ ἱπποδρόμου παρήκουσαν ἐς πλέον τὴν ἑτέραν τῶν πλευρῶν, ἔστιν ἐπὶ τῆς μείζονος πλευρᾶς, οὔσης χώματος, κατὰ τὴν διέξοδον τὴν διὰ τοῦ χώματος τὸ τῶν ἵππων δεῖμα ὁ Ταράξιππος. σχῆμα μὲν οὖν βωμοῦ περιφερές ἐστι, παραθέοντας δὲ κατὰ τοῦτον τοὺς ἵππους φόβος τε αὐτίκα ἰσχυρὸς ἀπ' οὐδεμιᾶς προφάσεως φανερᾶς καὶ ἀπὸ τοῦ φόβου λαμβάνει ταραχή· τά τε δὴ ἅρματα καταγνύουσιν ὡς ἐπίπαν καὶ οἱ ἡνίοχοι τιτρώσκονται, καὶ τοῦδε ἕνεκα θυσίας θύουσι καὶ γενέσθαι σφίσιν ἵλεων εὔχονται τὸν Ταράξιππον. Ἑλλήνων δὲ ὁ λόγος οὐ κατὰ τὰ αὐτὰ νομίζεται ἐς τὸν Ταράξιππον, ἀλλ' οἱ μὲν εἶναι τάφον ἀνδρὸς αὐτόχθονος καὶ ἀγαθοῦ τὰ ἐς ἱππικήν· καὶ ὄνομα Ὀλένιον αὐτῷ τίθενται (ἀπὸ τούτου δὲ καὶ τὴν Ὠλενίαν ἐν τῇ Ἠλείᾳ πέτραν φασὶν ὀνομασθῆναι)· οἱ δὲ ἐκ Φλιοῦντος Δαμέωνα μετασχόντα Ἡρακλεῖ τῆς ἐπὶ Αὐγέαν καὶ Ἠλείους στρατείας, αὐτόν τε ἀποθανεῖν καὶ τὸν ἵππον ἐφ' ᾧ ἐποχεῖτο ὑπὸ Κτεάτου τοῦ Ἄκτορος, καὶ τὸ μνῆμα κοινὸν ἀνδρί τε καὶ τῷ ἵππῳ γενέσθαι. λέγεται δὲ καὶ ὡς Μυρτίλῳ κενὸν ἐνταῦθα ἠρίον ποιήσειε Πέλοψ, καὶ θύσαι τε αὐτῷ τὸ ἐπὶ τῷ φόνῳ μήνιμα πραΰνων, καὶ ἐπονομάσαι Ταράξιππον,

ὅτι τῷ Οἰνομάῳ ἀπὸ τοῦ Μυρτίλου τέχνης ἐταράχθησαν αἱ ἵπποι· τοῖς δὲ ἔστιν εἰρημένον ὡς αὐτὸς Οἰνόμαος ὁ τοὺς ἐπιόντας ἐστὶν ἐν τῷ δρόμῳ βλάπτων. ἤκουσα δὲ καὶ ὅ, τὸν Πορθάονος Ἀλκάθουν φέρουσιν τὴν αἰτίαν· ὡς ἐνταῦθα μέρος λάβοι γῆς ὁ Ἀλκάθους ἀποθανὼν ὑπὸ Οἰνομάου τῶν Ἱπποδαμείας γάμων ἕνεκα· ἅτε δὲ ἀτυχήσαντα ἐν ἱπποδρόμῳ βάσκανόν τε εἶναι τοῖς ἱππεύουσι καὶ οὐκ εὐμενῆ δαίμονα. ἀνὴρ δὲ Αἰγύπτιος Πέλοπα ἔφη παρὰ τοῦ Θηβαίου λαβόντα Ἀμφίονος, κατορύξαι τι ἐνταῦθα ἔνθα καλοῦσι τὸν Ταράξιππον, καὶ ὑπὸ τοῦ κατορωρυγμένου ταραχθῆναι μὲν τῷ Οἰνομάῳ τάς, ταράσσεσθαι δὲ καὶ ὕστερον τοὺς πάντων ἵππους. ἠξίου δὲ οὗτος ὁ Αἰγύπτιος εἶναι μὲν Ἀμφίονα, εἶναι δὲ καὶ τὸν Θρᾷκα Ὀρφέα μαγεῦσαι δεινούς, καὶ αὐτοῖς ἐπῳδαῖς θηρία καὶ ἀψύχους ἕπεσθαι τῷ Ὀρφεῖ, καὶ Ἀμφίονι ἐς τό, τοῦ τείχους οἰκοδομίας τὰς πέτρας. ὁ δὲ πιθανώτατος (ἐμοὶ δοκεῖν) τῶν λόγων Ποσειδῶνος ἐπίκλησιν εἶναι τοῦ Ἱππίου φησί. Ἔστι δὲ καὶ ἐν Ἰσθμῷ Ταράξιππος, Γλαῦκος ὁ Σισύφου· γενέσθαι δὲ αὐτῷ τὴν τελευτὴν λέγουσιν ὑπὸ τῶν ἵππων, ὅτε Ἄκαστος τὰ ἆθλα ἔθηκεν ἐπὶ τῷ πατρί. ἐν Νεμέᾳ δὲ τῇ Ἀργείων ἥρως μὲν ἦν οὐδεὶς ὅστις ἔβλαπτε τοὺς ἵππους, πέτρας δὲ ἀνέχει ὑπὲρ ἵππων τὴν καμπὴν ἀναστρέψαι χρόαν πυρρά, ἡ ἀπ' αὐτῆς αὐγὴ κατὰ ταὐτὰ καὶ τὸ πῦρ ἐκταράσσει φόβον τοῖς ἵπποις. ἀλλὰ γὰρ ὁ ἐν Ὀλυμπίᾳ Ταράξιππος πολὺ δή τι ἐπεγείρει ἐς ἵππους φόβον. Ἐπὶ δὲ νύσσης μιᾶς Ἱπποδαμείας ἐστὶν εἰκὼν χαλκῆ, ταινίαν τε ἔχουσα καὶ ἀναδεῖν τὸν Πέλοπα μέλλουσα ἐπὶ τῇ νίκῃ (VI 20, 15—19). Solche Taraxippoi standen also in Olympia, auf dem Isthmos und in Nemea und wenn das Fehlen eines solchen in Delphi ausdrücklich hervorgehoben wird (X 37, 4), so geht daraus hervor, dass ein Taraxippos in den Hippodromen üblich war. Der Taraxippos ist nun offenbar seinem Wesen nach nichts anderes als ein tückischer Kobold, sein Name von seiner schädlichen Thätigkeit ebenso durchsichtig gebildet, wie beispielsweise der des Σύντριψ, des homerischen Töpferdämons. Eine späte Zeit, welcher die Lebendigkeit des Dämonenglaubens abhanden gekommen war, suchte die Heroen der mythologischen Ueberlieferung für die Dämonen einzusetzen und für ihr Treiben verantwortlich zu machen.[1] Aber als die Pinakes in Korinth gemalt wurden, war das Volksbewusstsein noch erfüllt von den Kobolden, welche man sich leibhaftig gegenwärtig dachte. So lebendig gegenwärtig wie den Taraxippos auf dem Pferde hinter dem Reiter dachte sich der Maler des Töpferofens auch den Kobold auf dem Vorsprung vor dem Ofen.

Seinen Namen können wir nicht mehr mit Sicherheit erraten. Erhalten sind nur die beiden Buchstaben *Δο*, welche zu ergänzen ein etwas gewagtes Unternehmen wäre. Aber es ist gewiss kein Zufall, wenn sich die so kräftig herausgehobene phallische Eigenschaft des Kobolds am besten in einem Namen ausdrücken lässt, der mit λαιδζαι zusammenhängt.

Ganz unbeachtet blieb bisher die Eule auf dem Ofen. Sie einfach als bedeutungslose Zuthat aufzufassen, geht nicht an. Ihre mehr als gewöhnliche Grösse, der hervorragende Platz in der Darstellung, auch die Inschrift sprechen dagegen.

[1] Rohde, Psyche S. 182, 1. Usener, Götternamen S. 259.

Wo wir Thieren, Geräten, Bauwerken erläuternde Beischriften auf Vasenbildern hinzugefügt finden, stehen sie fast stets zu dem Vorgang in einer erkennbaren Beziehung. Aber diese Beziehung ist hier verborgen. An Athena, die Schützerin handwerklichen Gewerbes, kann nicht gedacht werden, denn ihre Stelle vertritt in Korinth Poseidon, wie der Pinax des Timonidas zeigt, der den Poseidon neben dem gewaltigen Töpferofen darstellte. Die Inschrift gehört sicher zu der Eule, denn zwischen ihr und der Flamme ist schwerlich etwas gemalt gewesen. Vermuthlich fing sie auch mit dem ersten links erhaltenen Buchstaben an, dafür spricht, dass wir in der Glosse des Hesych: *γλαυξ ἐργαστικός* wenigstens einen entfernten Anhalt zu ihrem Verständniss erhalten haben.

Ebenso unfällig bleibt auch der Name des Mannes, der den Ofen heizt; als einzige Parallele würde ich die Inschrift *Λόγος* von dem korinthischen Pinax Nr. 619 anführen, wenn es sicher wäre, dass diese Inschrift einen Namen bedeutet; aber die Darstellung des Pinax ist leider nicht gedeutet worden.

Die beiden Pinakes mit ihren Koboldfiguren dürfen als wichtige Ergänzung zu unserer Kenntniss alten Dämonenglaubens betrachtet werden, der die Phantasie gerade der korinthischen Töpfer besonders lebhaft erfüllte. Wir brauchen uns nur an die dämonischen *φαλλοφόροι* auf korinthischen Vasen zu erinnern, über die nach Dümmler, Körte und Löschcke gehandelt haben. Aber nirgends kommt die eigentliche Thätigkeit dieser Wesen so drastisch und klar zum Ausdruck, als an diesen beiden schädlichen Gesellen, für welche sich aus der nordischen Mythologie die schönsten Vergleichungen darbieten.

ERICH PERNICE.



DEUX DOCUMENTS RELATIFS A L'HERMÈS D'OLYMPIE.

Désireux de me joindre aux archéologues qui ont voulu donner publiquement à M. le Professeur O. Benndorf un témoignage de leur reconnaissance pour ses beaux travaux scientifiques, j'ai choisi dans la collection du Louvre deux monuments inédits qui se rapportent précisément à une des études du savant maître. M. Benndorf a eu le premier l'heureuse idée de réunir les monuments antiques où se retrouve le motif fameux de l'Hermès portant Dionysos enfant.[1] Il en a dressé une liste assez longue qui s'est encore enrichie depuis.[2] Je me contente de joindre à cette série deux documents nouveaux, sans avoir la prétention d'entrer dans l'étude détaillée de l'Hermès, sans prendre parti dans le débat actuellement ouvert sur le nom du sculpteur à qui nous devons la statue d'Olympie.[3]

---

[1] Archäologisch-epigraphische Mittheilungen aus Oesterreich, II, p. 1—9, pl. I; Wiener Vorlegeblätter, Serie A, pl. XII.

[2] H. Heydemann, Philologus, XL, 1881, p. 191 et sv.; A. H. Smith, Journal of hellenic Studies, III, 1882, p. 81—96; Dumont, Revue archéologique, 1884, t. II, pl. IV; Wieseler, Jahrbuch des archäologischen Instituts, 1887, p. 66, pl. VI; H. de Villefosse, Gazette archéologique, 1889, p. 93, pl. XIX.

[3] Cf. l'article de Mme Eugénie Sellers dans la Gazette des Beaux Arts, août 1891, p. 180 et sv., et le livre de M. W. Klein, Praxiteles, 1898, p. 378 et sv.

Louvre, Salle G. Inv. n° 753. Ancienne collection Campana. Haut. 0m36. Diam. int. 0m35. Haut. max. des personnages 0m16. Cratère à figures rouges en forme de cloche avec les anses attachées au bas de la panse et fortement relevées. Autour de l'embouchure une guirlande de laurier. En bas de la panse une grecque mêlée de croix accostées de points.

A gauche une Ménade couronnée de feuillages, les cheveux épars, vêtue d'une tunique par-dessus laquelle une nébride est fixée au moyen d'une ceinture, met la main droite sur sa hanche et s'appuie de la main gauche sur une branche d'arbre fourchue d'où sortent de petits rameaux feuillus. — Au centre Hermès, couronné de feuillages, vêtu d'une chlamyde, le pétase dans le dos, les talonnières ailées aux pieds, tenant de la main droite étendue son caducée, marche vers la gauche, la tête retournée à droite, et regarde avec une expression attentive l'enfant Dionysos assis sur son bras gauche. Le petit dieu est enveloppé d'un manteau, la tête couronnée de feuillages, et il pose sa main droite sur l'épaule gauche d'Hermès. — A droite, appuyé sur une branche d'arbre d'où sort un rameau feuillu, Papposilène nu, chauve, la barbe et les cheveux indiqués en blanc, le dos couvert d'une nébride nouée par devant, met la main gauche sur sa hanche et pose le pied droit sur une éminence (indication de terrain absente ou disparue). Les parties restaurées (bras droit de la Ménade, bas de sa tunique et les deux pieds, pieds d'Hermès, pied droit de Silène et partie de sa nébride) sont indiquées dans le dessin ci-joint.

Au revers, un éphèbe à peu près nu, sa chlamyde dans le dos, joue de la double flûte et fait vis-à-vis à un autre éphèbe drapé qui marche la main droite avancée, le poing gauche sur la hanche. Mais cette partie du vase est refaite et la peinture tout entière moderne. Il n'y a pas à en tenir compte.

On connaît déjà une pélikè à figures rouges, entrée dans la collection du prince Reuss, qui reproduit ce sujet sous une forme analogue : au centre Hermès marche vivement vers la gauche, retournant la tête du côté de l'enfant Dionysos drapé qu'il porte sur son bras gauche ; à gauche un Silène nu offre une corne à boire au jeune dieu ; à droite une Ménade apporte une corbeille à offrandes et tient son thyrse de la main droite étendue[1]. Malgré les différences de détail (Hermès a le pétase sur la tête, sa chlamyde est enroulée autour de sa jambe droite, son caducée manque, le Silène et la Ménade ont changé de place et d'attitude), il est manifeste que le cratère du Louvre et la pélikè dérivent d'un original commun. Le trait typique de cette représentation est la marche à vive allure vers la gauche, tandis que la tête se tourne de l'autre côté. La même pose est donnée à Hermès sur les monnaies de Phénéos, en Arcadie, et

[1] Wiener Vorlegeblätter, Série A, pl. XII, no 4, p. 15.

avec un mouvement en sens contraire sur un sarcophage de Florence.[1] Toutes les autres répliques au contraire prêtent à Hermès l'attitude du repos complet, le corps portant sur une seule jambe, comme dans la statue d'Olympie, ou même l'attitude assise.[2]

D'après cette simple remarque on peut diviser en deux groupes les diverses représentations d'Hermès portant Dionysos, en assignant à chacun de ces groupes une origine différente. Le premier d'attitude mouvementée doit remonter à un prototype peint; le second avec sa pose calme et favorable à la plastique doit dériver d'une statue. Je ne rechercherai pas ici de qui est le tableau, de qui est la sculpture. Je ferai seulement remarquer que la peinture nous apparaît actuellement comme le monument le plus ancien. Si pour les origines plastiques de l'Hermès d'Olympie on ne peut pas aller plus haut que l'époque de Céphisodote et de Scopas,[3] il n'en est pas de même pour la formation de ce motif en peinture. Le cratère du Louvre, d'après sa forme, ses ornements, d'après le style des personnages, est certainement antérieur à la péliké de la collection Rome et rentre dans la catégorie des vases attiques que, d'après la chronologie admise aujourd'hui, on peut placer plutôt au commencement qu'à la fin de la seconde moitié du V[e] siècle. Les même ne fait qu'apporter une variante à un sujet créé plus anciennement encore et connu par d'autres peintures de vases: Hermès apportant Dionysos enfant au vieux Silène et aux Nymphes de Nysa.[4] On peut donc dire qu'avant d'être traité par les sculpteurs de la fin du V[e] siècle et du IV[e] siècle, ce motif avait été inventé et diversement interprété par des peintres dont la date se place entre les Guerres Médiques et le milieu du V[e] siècle. C'est un exemple de plus à ajouter à la liste déjà nombreuse des emprunts faits par les sculpteurs les plus renommés de cette époque aux peintures plus anciennes.[5] En passant du domaine pictural dans la ronde-bosse, le sujet a naturellement subi les modifications qui convenaient à son nouvel état: suppression des personnages accessoires, changement d'attitude, transformation du mouvement en repos. Plus tard, quand le sculpteur néo-attique Salpion s'emparera du même sujet, il renouera avec la tradition la plus ancienne, il remontera à la composition picturale et non à l'Hermès d'Olympie.[6]

---

[1] Wiener Vorlegeblätter, Série A, pl. XII, n[os] 4 et 8.

[2] Ibid., n[os] 1, 2, 5, 6, 7, 9, 10, 11, 12, 13, 14.

[3] Furtwängler, Meisterwerke, p. 424, 541; Collignon, Histoire de la Sculpture grecque, II, p. 184, 193, 224.

[4] Museo Gregoriano, II, pl. XXVI (= Rayet-Collignon, Céramique grecque, p. 223, fig. 84); Stackelberg, Gräber der Hellenen, pl. XXI (avec comme variante Apollon); Vari étrusch, pl. LXV (= Panofka, Collect. Pourtalès, pl. XXVII).

[5] Cf. Hildebrand, Jahrbuch des deutschen Instituts, IX, 1894, p. 68; E. Pottier, Bull. de corr. hellénique, 1897, p. 503, note 1. M. Kern a finement analysé les qualités picturales que l'on retrouve dans la composition et l'exécution même du groupe d'Olympie (Praxiteles, p. 3...—Hagit. cf. Collignon, Hist. de la Sculpt. grecque, II, p. 304).

[6] Overbeck, Geschichte der Plastik, II, fig. 126; Hauser, Die neuattischen Reliefs, p. 8.

II

Louvre, Salle L, Inv. C A 463. Haut. 0,20. Acquis en 1892. Le vendeur a indiqué Corinthe comme provenance. En effet, cette figurine a longtemps fait partie d'une collection particulière de Corinthe, où M. Collignon a pu en faire, à la date de 1878, un croquis qu'il a eu l'obligeance de me montrer sur son carnet de voyage. Mais le possesseur disait qu'elle avait été trouvée à Tanagre. Le revers est travaillé et il n'y a pas de trou d'évent dans le dos ; il est remplacé par un trou rond, de faible diamètre, en arrière et à la base du bassin. Terre un peu jaune, épaisse, revêtue d'une couche de blanc en grande partie écaillée. Manquent le pied et le bras gauche de l'enfant ; le pouce de la main droite du Silène était détaché avec l'accessoire qu'il tient et a été remis en place.



Le vieux Silène ou Pappasilène, chauve, avec des oreilles de porc, vêtu du χορταῖος χιτών par-dessus lequel est drapé le court ἱμάτιον,[1] est debout, la jambe droite fléchie. Il porte sur le bras gauche l'enfant Dionysos et tient de la main droite étendue un accessoire qui paraît être un oiseau (auquel manqueraient les pattes et la tête), à moins que ce ne soit une bouteille de forme allongée.[2] Il est largement le regard dirigé vers cet objet. Le petit dieu, nu, quelques pampres dans les cheveux, regarde du même côté en appuyant sa main droite sur l'épaule de son nourricier.

Par le style large, sans détails minutieusement travaillés, par l'exécution soignée du revers, par la place du trou d'évent et par l'aspect de l'argile, cette figurine diffère des spécimens ordinaires de Tanagre. Elle se rapproche davantage de la statuette représentant une Danseuse qui a été donnée au Louvre par M. Cavelier et qui a été rapportée d'Athènes en 1846 avec les papiers et les dessins de l'architecte Titeux.[3]

---

[1] Sur ce type et ce costume, voyez l'étude de M. Heuzey, Bull. de corr. hell. VIII, 1884, p. 164 (ou 166).

[2] Le Louvre a récemment acquis un objet de terre cuite qui donne peut-être l'explication de cet accessoire. Il a la forme allongée et le bec d'un oiseau, mais pattes ni ailes, et c'est en somme une outre, percée d'un trou à chaque extrémité ... ouverts dans l'intérieur. Un jouet de ce genre conviendrait bien au sujet traité par le coroplaste.

[3] Cf. Heuzey, Bull. de corr. hell. XVI, 1892, p. 3, pl. IV.

Le sujet ne demande pas de longs commentaires et rentre dans la série connue des variantes inspirées par le motif de l'Hermès d'Olympie. Le Musée Britannique possède aussi une terre cuite qui montre Silène portant sur son bras gauche le petit Dionysos et élevant en l'air une grappe de raisin.[1] J'ai autrefois étudié les nombreuses variantes de ce sujet en analysant une terre cuite de Myrina.[2] De proche en proche, on aboutit au motif célèbre du Silène berçant dans ses bras Dionysos enfant, formule en apparence nouvelle, mais dont la filiation avec l'Hermès d'Olympie n'est pas douteuse.[3]

[1] Klein, Praxiteles, p. 254, fig. 55. N'ayant pas vu l'original, je ne puis dire s'il n'y a pas des parties refaites.

[2] Nécropole de Myrina, p. 371–381, pl. XXVI.

[3] Ibid., p. 458, pl. XLIV. Collignon, Hist. de la Sculpt. grecque, II, p. 581.

EDMOND POTTIER





EIN SCHALENFRAGMENT IM STILE DES DURIS.

Das hierüber in Dreiviertel Grösse des Originals abgebildete Fragment einer attischen Trinkschale stammt aus der Umgegend von Corneto und befindet sich jetzt in der Sammlung des Herrn Prof. Josef v. Kopf in Rom. Für die vortreffliche Zeichnung desselben bin ich meinem Freunde, dem Maler Graf Ludwig von Thurn Valsassina, zu herzlichem Danke verpflichtet.

Auf der Rückseite des Fragmentes sind Reste von sechs Figuren, vier männlichen und zwei weiblichen, zwischen symmetrischen Palmetten erhalten, ähnlich wie auf der signirten Schale des Duris in Berlin Nr. 2286 (Archäologische Zeitung 1883 Taf. IV) und auf einer Anzahl unsignirter Schalen, welche der Hand oder auch der Werkstatt dieses Meisters angehören (Meisterschalen, S. 616 ff.). Allem Anscheine nach hatten diese Figuren hier, ebensowenig wie auf den genannten Schalen, irgendwelches besondere Interesse. Auch die Darstellung des Innenbildes, von welchem uns durch günstigen Zufall die wichtigsten Theile erhalten geblieben sind, bietet im Thema und in der Anordnung der Figuren nichts wesentlich Neues. Ein mit der Symposiumbinde gezierter Mann lag auf einer Kline ausgestreckt, wie die Falten seines Gewandes andeuten. In der Linken hält er einen Skyphos, seine Rechte legt er einer vor ihm auf dem Rande der Kline sitzenden Frau auf die Schulter. Links hängt ein Speisekorb. Im Felde liest man die Inschrift HE PAIS KALE. Unter den signirten Werken des Duris bietet das Innenbild der oben genannten Schale im Berliner Museum mit einem auf einer Kline liegenden

Paare die nächste Analogie zu unserer Darstellung. Wesentlich interessanter als dort ist jedoch hier die Figur der Frau. Sie ist im Begriffe, um eine Haube, welche sie über das Haar gezogen hat, ein Tuch in mehrfachen Windungen zu schlingen. Es handelt sich hier also um eine aus zwei Theilen bestehende weibliche Kopfbedeckung ähnlich dem heutigen Turban der Orientalen, was der Vasenmaler noch besonders dadurch deutlich gemacht hat, dass er die Haube gemustert, das Tuch einfarbig wiedergibt. Mir ist kein anderes Monument bekannt, welches mit derselben Deutlichkeit diese Art weiblichen Hauptschmuckes zeigte. Gemeint ist dieselbe wohl auf Vasenbildern der Zeit des strengen Stiles in allen den Fällen, wo im Nacken bauschentragender Frauen längere oder kürzere schleierartige Tuchenden herabhängen (vgl. Wiener Vorlegeblätter, Serie D 8 a, Schale im Stile des Brygos; Archäologische Zeitung 1883, Taf. IV und Wiener Vorlegeblätter, Serie VII 2, Schalen des Duris; Meisterschalen, S. 625, Fragment einer Pyxis im Stile des Duris; ebenda Taf. LXXV, Schale des Meisters mit der Ranke u. s. w.). Getrennt treten die beiden Bestandtheile, die Haube einerseits und das Tuch oder die Hauptbinde andererseits, so häufig auf Vasen dieser Zeit auf, dass es überflüssig erscheint, Beispiele dafür beizubringen. Als griechische Bezeichnungen für die erstere sind uns κεκρύφαλος, μίτρα oder σάκκος überliefert, für die letztere dürfte sich ein Ausdruck wie ἀνάδεσμος oder ὄρμος empfehlen. Ob für die Verbindung von Haube und Tuch ein terminus technicus existirt, bin ich ausser Stande nachzuweisen; σφενδόνη ist wohl vielmehr eine hinten sich verbreiternde Binde, welche das Nackenhaar in sich fasste ähnlich wie die Schleuder den Stein oder das Schleuderblei.

Das Motiv der erhobenen Arme unserer Frauenfigur hat Duris zweimal auf einer mit seinem Namen versehenen Schale, der Wiener Rüstungsschale (Vorlegeblätter, Serie VII 1), verwendet, einmal bei dem in Vorderansicht gesehenen Epheben, welcher sich ein Band um den Nackenschopf windet, und ein zweites Mal bei dem in Seitenansicht gesehenen, der sich eine Binde um das Haupt legt. In der Plastik wiederholt sich das Motiv bei der sogenannten Venus vom Esquilin (Bulletino com. III, Taf. III u. IV. Hirth Bolle, Der Stil, Taf. LX), zu welcher eine Figur mit einem spitzenartigen Krater zu vergleichen ist (Museo Classico Ital. II, Taf. II*, Helbig, Führer I, S. 418) und bei den Diadumenostypen (Furtwängler, Meisterwerke, S. 435 ff.), zu denen eine Figur auf einem rothfigurigen Krater im Louvre (Saal H, Nr. 406) aus der Mitte des 5. Jahrhunderts eine enge Parallele bietet. Hier zu nennen ist ferner eine weibliche Figur auf einem strengrothfigurigen Stamnos im Antikencabinet zu Kopenhagen nr. 64 und eine nackte Aphroditestatuette hellenistischer Zeit beim Botschafter Nelidow in Rom.

Aber noch ein weiteres Interesse bietet die Frauenfigur unseres Schalenbildes, und zwar ist dieses technischer Art. Ihr Gewand ist nämlich mit einer rothen Lasur gedeckt, die aufgesetzt ist, nachdem die feinen schwarzen Reliefllinien, welche die

Falten andeuten sollen, gezogen und wohl auch eingebrannt waren. Während alle anderen Reliefllinien des Bildes glänzend schwarz erscheinen, zeigen diese Linien eine matte, grauliche Färbung. Vermuthlich ist diese rothe Deckfarbe gleichzeitig mit dem Roth der Inschrift und des Bandes, an welchem der Speisekorb hängt, in einem zweiten Brande dauerhaft gemacht worden. Die Beispiele für eine solche mit Deckfarbe angelegte Gewandung sind äusserst selten. Eine Figur in schwarzem Peplos mit weissen Verzierungen hat Hauser im Philologus LIV (N. F. VIII) S. 385 veröffentlicht. Ein ähnliches Gewand, jedoch ohne weisse Muster, sah ich auf einem attischen Krater in römischem Privatbesitz, welcher Frauen bei der Apfelernte beschäftigt zeigt. Eine Schale von der Akropolis, die eine Auszugsscene schildert, bietet ein rothes Gewand bei einem Kinde und ein schwarzes mit roth aufgemalten Falten bei einer Frauengestalt.

Die ziemlich starke, schwarze Firnisslinie, welche den Hals der Frau auf unserem Vasenbilde umschliesst, ist nicht etwa eine Halskette, dafür ist ihr Lauf zu regelmässig, auch pflegen Ketten den Hals weiter oben zu umschliessen (vgl. Meisterschalen Taf. LI und öfter), sondern wir haben hier einen oben glatten, unten angelegten kragenartigen Umschlag des Chitons vor uns. Da ihn der Maler thongrundig gelassen hat, dachte er sich ihn entweder aus einem anderen Stoffe als den Chiton oder, wenn er aus einem Stücke mit dem Chiton sein sollte, stellte er nach die Innenseite des Stoffes andersfarbig vor als die Aussenseite. Für diese kragenartigen Umschläge bieten uns merkwürdigerweise wiederum Schalenbilder des Duris die engsten Analogien (Archäologische Zeitung 1883, Taf. 1; Wiener Vorlegeblätter VII 1, 2. Meisterschalen Taf. XXIII), weniger deutlich sind sie auf Schalen des Brygos (Wiener Vorlegeblätter VIII 4, 6). Endlich weisen auch noch andere Besonderheiten, wie die als Kreis mit Punkt gezeichneten Augensterne der Figuren, das mit Reliefllinien auf den schwarzen Grund aufgesetzte, wellige Vorderhaar bei beiden Figuren, Nacken- und Barthaar bei dem Manne, der eiförmige Schildbogen desselben, der von Kreuzplatten unterbrochene umlaufige Mäander so entschieden auf die Hand des Duris hin, dass wir das Kopf'sche Schalenfragment dem Werke dieses Meisters, und zwar den besten Leistungen seiner späteren Zeit einzureihen berechtigt sind.

PAUL HARTWIG

DIE ANFÄNGE DER ATTISCHEN GRABLEKYTHOS.



Die hier abgebildete attische Lekythos wurde im Jahre 1892 aus der ehemaligen Sammlung Prokesch Osten für das österreichische Museum in Wien erworben, zusammen mit drei anderen, mit denen sie in einem Grabe bei Kap Zoster gefunden sein soll (vgl. Katalog der archäol. Ausstell. des österr. Museums Nr. 1032—1035). Das Gefäss ist 0·36 M. hoch und entspricht in Form, Vertheilung von Firniss und Pfeifenthon und in Ornamentik genau der im angeführten Kataloge unter Nr. 1035 beschriebenen Lekythos. Wie dort ist auch hier der Bauch durchbohrt, doch ist der Hals nicht vollständig geschlossen, sondern erweitert sich nach unten zu einem Alabastron, das in den Bauch des Gefässes hinabreicht. Der ursprüngliche Zweck der Grablekythos als Oelgefäss zu dienen, besteht also hier wenigstens noch zum Theil zurecht. (Vgl. Athen. Mitth. 1890, S. 50 f., 5. 6.)

Die Handlung des Bildes spielt im Frauengemache, an dessen Wand Kanne und Haube hängen. Eine Frau, die vor ihrem Stuhle steht, reicht der gegenüberstehenden Dienerin einen grossen Park. Erstere trägt ionischen Chiton und breite Haarbinde, letztere dorisches Gewand und kurzgeschnittenes Haar; als Dienerin ist sie kleiner gehalten als die Herrin. Für den Pack und das Haar der Frau ist bräunliche Farbe verwendet, ein dunkleres Roth mit schwarzer Innenzeichnung für den Chiton der Dienerin, alles Uebrige ist mit verdünntem Firniss gezeichnet.

Das Gefäss stammt nicht nur aus derselben Zeit — etwa 460 — sondern auch aus derselben Fabrik wie Nr. 1035 des oben erwähnten Kataloges; derselbe Maler wird die Ornamente gemalt haben. Sollte nicht auch der figürliche Schmuck auf ein und denselben Meister zurückgehen? Dafür spricht trotz der stofflichen Verschiedenheit der Bilder die gleich meisterhafte Zeichnung, die Uebereinstimmung

in der Farbengebung, die Entsprechung in den Stellungen der beiden Frauen links einerseits, der Dienerin und des Mannes andrerseits, endlich, wenn ich mich nicht täusche, auch eine gewisse Aehnlichkeit im Gesichtstypus der beiden Frauen links.

Doch was bedeutet der Pack, und welchen Sinn hat die ganze Darstellung? Ersterer spielt noch auf folgenden fünf weissgrundigen Lekythen eine Rolle:

2. Hygiainon-Lekythos des Britischen Museums. Klein, Lieblingsnamen S. 86 mit Abbildung. Die Herrin übergiebt ihn im Frauengemache der Dienerin. Das Gefäss stammt wohl von demselben Maler wie die Wiener Lekythos.

3. Bonner Lekythos. Bonner Studien Taf. XI (Sex). Die Dienerin steht im Frauengemach mit ihm vor der Herrin, welche sich den Chiton gürtet. Nr. 2 und 3 gehören derselben Zeit an wie Nr. 1, spätere Entstehung sind

4. Athen, Polytechn. 1215 (Collignon 671). An einer Palmettenstele stehen zwei Frauen mit Grabesgaben, und zwar trägt die Frau rechts nebst dem breiten Korbe »une masse sphéroïdale, entourée d'un voile noir«, wie ich aus Autopsie sagen kann: eben unseren Pack.

5. Louvre 424 (Pottier, Léc. blancs, p. 147, 57). Zu Seiten einer Grabstele steht links ein Mann, rechts eine Frau, »elle tient un objet enveloppé d'un voile« hält.

6. Athen, Kunst-Mus. Delton 1882 p. 8 10. Zu Seiten einer Palmettenstele links ein Mann, rechts eine Frau mit [illegible] — Der betreffende Gegenstand in 5 und 6 ist doch wohl ebenfalls unser Pack.

Für die Erklärung desselben ist Nr. 3 massgebend. Dort kann er, wie Six richtig gesehen hat, der ganzen Situation nach nur der zusammengefaltete Mantel der Frau sein. Ebenso ist er daher in den übrigen Bildern aufzufassen. In Nr. 4—6 dient er als Grabesgabe, wie Kranz und Tänien, vgl. Berlin, Furtwängler 2463, wo er zusammengefaltet ist. Was für ein geheimnisvoller Gegenstand sollte wohl auch vom Tuche umhüllt sein?

Nr. 3 bietet eine gewöhnliche Toilettescene. Darnach könnte man auch Nr. 1 und 2 beurtheilen: nur hätte die Frau hier ihren Mantel eben abgelegt. Auffällig ist aber, dass die Wiener Lekythos zusammen mit drei sicher sepulcralen Gefässen gefunden wurde. Die Hinterbliebenen scheinen demnach auch ihrem Bilde sepulcrale Bedeutung beigelegt zu haben, und dies wird durch den sepulcralen Sinn des Mantels in Nr. 4—6 zur Gewissheit. Die Frau übergiebt der Dienerin den Mantel, dass sie ihn zum Grabe trage. Das Wiener und vielleicht auch das Londoner Gefäss bieten somit ein Mittelglied zwischen der Toilette- und der ausgesprochenen Grabesscene: die Vorbereitung zum Grabesgang.

Dieser Bildtypus erscheint auf weissgrundigen Lekythen nicht so vereinzelt, aber, wie bei dem Mangel eines Grabmals begreiflich, nicht immer klar genug erkennbar. Sicher gehören jene Darstellungen hieher, auf welchen der breite Korb mit seinem sepulcralen Inhalte eine Rolle spielt. Abgebildet sind hievon nur

1. Berlin, Furtwängler 1449 = Furtwängler Sammlung Sabouroff Taf. LX. I.
2. Lichas-Lekythos der ehemaligen Sammlung Branteghem. Klein Lieblingsnamen S. 83.

Aus eigener Anschauung kenne ich

3. Diphilos-Lekythos aus Eretria. Athen Kentr. Mus. Deltion 1889 S. 76, 4. Athen. Mitth. 1890 S. 51 ff. Klein a. a. O. S. 82.
4. Desgleichen, aus demselben Grabe. Deltion 1889, S. 73, 3. Athen. Mitth. 1890 S. 49 ff. 3, Klein, a. a. O. S. 82.
5. Ebendort, aus Eretria. Deltion 1889, S. 78 13. Athen. Mitth. 1890 S. 37 f. 15.
6. Athen. Polytechn. 2965, aus Athen. Höhe 0,26 M., Umfang 0,19 M. Gefässtypus und Ornamente wie bei der Bonner Statuenlekythos Sax, a. a. O. S. 134, auf der Schulter aber nebst den Palmetten zwei Blüten (vgl. Athen. Mitth. 1890 S. 41). Der Pfeifenthon ist gelblich. Eine stehende Frau in Aermelchiton und mit Haarband übergibt dem rechts stehenden Mädchen eine lange schmale Tänie. Dieses ist mit dorischem Chiton und Haarhaube (?) bekleidet und trägt eine ovale Thonschüssel mit drei Alabastren und zwei Kränzen. Zwischen beiden Figuren steht ein Lehnstuhl mit Kissen. Die Umrisse sind mit gelbem Firniss, Details mit schwarzem Firniss, mitten Roth und Weiss (auf Firniss) gemalt.

Nur aus Beschreibungen kenne ich

7. Athen. Kentr. Mus. Deltion 1889 S. 225 60.
8. Ebenda, aus Eretria, a. a. O., S. 175 10.
9. Desgleichen a. a. O., S. 249 31.[1]

Nr. 1—6 der angeführten Gefässe stimmen nach Form, Vertheilung von Firniss und Pfeifenthon und nach Ornamentik fast vollständig mit der Wiener Vase überein, Nr. 3 und 4 auch in der Durchbohrung des Bauches. Bemerkenswerthere Abweichungen sind folgende: bei Nr. 5 wird der Pfeifenthon der Schulter durch Firniss vertreten, in welchem die Palmetten roth ausgespart sind, der Eierstab ist schwarz auf Roth; bei Nr. 3 und 6 spriessen aus den Palmettenranken zwei Blüthen; bei Nr. 4 und 6 ist die Darstellung nach älterer Weise auch unten von einem Mäander abgeschlossen. Die Umrisse der Bilder sind mit Ausnahme des Roth in Nr. 1

[1] Unveröffentlicht sind ... die Beschreibungen Arch. Zeit. 1861 S. 208* Nr. 11 nach S. 109* ... ein Jüngling (?) reicht einem Mädchen einen flachen Korb mit rothen Binden (Michaelis). — Coll. Eug. P(iot), Paris 1870, Nr. 54: Rothe Umrisse ... ein bewaffneter Ephebe neben einem sackte(?) ... das Gewand ... gewiss nur verblasst) Mädchen mit Grabesgaben. — Eine Vorbereitung zum Grabesgange ist vielleicht auch Pottier a. a. O. S. 151 ... (Louvre): Drei Frauen im Frauengemache (... de champ ...), die eine ... Korb, die zweite mit ... die dritte mit Tympanon (eines Grabesgabe?). Im Hintergrund ... quadrangulaire ... peut être une tombe. ... aber letzteres nicht vielleicht nur ... Stuhl. ... gleichen ... z. B. bei der Vase Burl. Club, 24 ... Ath. Polyt. Coll. 591 — ein Jüngling ... gewandt, auf einem ... Stuhle, rechts von ihm hängt im Felde ein kugelförmiges Oelgefäss — spricht sehr dafür.

überall auf gelblichem Grund mit verdünntem Firniss gezogen, die Ornamente durchgehends firnissfarbig, nur in die Schulterpalmetten manchmal (Nr. 1, 3, 4) rothe Zwischenblättchen eingemischt. Die Füllfarben der Darstellungen beschränken sich auf Weiss, das bei Nr. 1, 3, 4, 5 auf den Pfeilerthon, bei Nr. 6 nach Art schwarzfiguriger Vasen auf den Firniss aufgesetzt ist, und Firniss- und Mattschwarz, Roth und Holzbraun. Die Bilder sind mit Ausnahme des dreifigurigen Gemäldes Nr. 8 sämmtlich zweifigurig und zeigen zum Theil in der schlanken Bildung und steifen Stellung, in den Kopftypen und der Augenbildung ihrer Gestalten noch strenge Züge. Lekythen mit den geschilderten Eigenthümlichkeiten gehören etwa in die Jahre 460—450 v. Chr. (vgl. Archäol. Mitth. 1890, S. 60 ff.), und hierzu stimmen die Lieblingsnamen Diphilos (Nr. 3 und 4), Lichas (Nr. 2) und der anonyme Hoi[s] von Nr. 5. Technisch wenn vielleicht auch nicht zeitlich am spätesten ist die mattfigurige Berliner Lekythos anzusetzen.

Die Bilder spielen durchwegs im Frauengemache. Doch beschäftigen sich die Frauen und nur solche sind dargestellt, meist mit ihren Schmucksachen mit dem Grabkorb und seinem Inhalt, Gewändern (? Nr. 2), Tänien, Bandwülsten, Kränzen, Lekythen, Alabastren und Deckelschalen. Mit anderen Worten: Auch hier sind um dieselbe Zeit wie oben bei den Gewandbildern und auf ebenso einfache Weise aus Toilettescenen sepulcrale Bilder geworden.

Einen zweiten und älteren Typus derartiger Sepulcrallekythen zeigen die Vasen:

1 Patroklos-Lekythos, London Brit. Mus. aus Athen. Journ. of Hell. Stud. XV p. 192 f. (Murray). Taf. VII. Archäol. Anzeiger 1895, p. 143.[1]

2 Athen. Polytechn. 1024, aus dem Kerameikos. Höhe 0·00, Umfang 0·21 M. Gefässform, Vertheilung von Firniss, Pfeilerthon und Ornamentik wie bei der ersten Darstellung. Eine Frau in fein gefälteltem Ärmelchiton und Himation und mit Haarbinde eilt nach vorne und blickt zurück nach links, der Körper ist en face gegeben. In der Rechten trägt sie einen Spiegel, in der Linken einen hohen Korb mit Kränzen. Links im Felde hängt eine schmale Tänie. Das Gefäss wurde bemalt, bevor der Bauch gefirnisst und ornamentirt war. Die Figur gerieth zu klein und wurde zu hoch hinaufgesetzt. Infolge dessen wurde das Haar der Frau — wie auch die Tänie — vom untersten Parallelkreise durchschnitten, die Figur selbst wurde, um nicht den Firniss des Unterbauches noch weiter hinunfführen zu müssen, als es ohnedies geschehen ist, auf eine Art von Basis gestellt.

3 Ebenda 799. Athen. Mitth. 1890, S. 56, 12.

4 Ebenda 1814. Pottier, n. O., S. 145, 44. Gefässtypus und Ornamente ungefähr wie bei 2. Eine Frau in Chiton und Himation geht nach rechts und trägt

[1] Nach meiner Erinnerung ist die Lekythos auch in dem Vasenwerk von Murray-Smith abgebildet, das mir nicht zugänglich ist.

auf dem Kopfe einen Korb mit Tänien und Kränzen, in den Händen je eine Blume(?).

5. Paris, Louvre 77. Gaz. arch. 1885. S. 279, 7 wohl = Rev. arch., I. Ser., V 2 S. 502. 5.

Die aufgezählten Gefässe machen entschieden einen älteren Eindruck als die frühere Lekythengruppe. Innenseite des Henkels, Hals (ausgenommen Nr. 3), Schulter und oberer Theil des Fusses sind thonfarbig; das Schulterornament dem entsprechend noch die zwei Stabreihen oder (bei Nr. 3) die älteren Palmettenranken (1 + 3 + 1 Palmette). Bei Nr. 3 erstreckt sich das Bandornament — Mäander mit Schachbrettmuster — sammt den umschliessenden Parallelkreisen nur über der Darstellung; bei Nr. 1—3 finden sich im Innern des Unterbauches noch die rothen Parallelkreise. Die Umrisse sind sämmtlich firnissfarbig (bei Nr. 1 (und 2?) noch schwarz); von matten Farben treten bloss aufgelegtes Weiss (bei Nr. 3) und Roth (Nr. 1) auf.

Die Darstellungen sind, auch dies ein Zeichen älteren Ursprunges, sämmtlich einfigurig. Eine Frau verlässt eben ihr Gemach, das bei Nr. 2 durch den Arbeitskorb, bei Nr. 3 vielleicht durch die aufgehängte Binde gekennzeichnet ist, oder sie ist schon im Freien und trägt Lekythos (1), Spiegel (2), Blumen (4), Kränze (5), immer aber auch einen Korb mit Weihegaben zum Grabe, letzteren theils auf dem Arme (1—3), theils auf dem Kopfe (4. 5). Bei Nr. 1 und 2 blickt sich die Frau ganz unmotivirt um. Man könnte annehmen, dass sie in vollständigeren Compositionen der anwesenden Dienerin noch einen Befehl oder eine Klage zugerufen habe. Ich glaube aber (Murray zu Nr. 1) überhaupt nicht, dass sich der Maler dabei etwas gedacht; er hat vielmehr einen Typus, der z. B. aus Verfolgungsscenen und daraus entnommenen Einzelfiguren sehr geläufig war, gedankenlos copirt.

Dass das Ziel der Frau das Grab eines lieben Todten ist, zeigt der Korb mit seinen Gaben zu Genüge an. Für Zweifler hat der Maler von Nr. 1 ein *[illegible]* auf die Vase geschrieben, den Abschiedsgruss der überlebenden Frau an ihren todten Patroklos.

Zeigte uns die erstgewählte Bilderreihe die Vorbereitung zum Grabesgange, so bietet die zweite Gruppe den Gang zum Grabe selber. Wie die erste, so hat sich auch dieser Typus aus nicht-sepulcralen Darstellungen entwickelt: die schreitende Figur ist eines der gewöhnlichsten Vasenbilder. Zeitlich ist diese Gruppe um einige Jahre früher anzusetzen als die erstere; im Allgemeinen dürfen wir sagen, dass sie etwa in den Sechzigerjahren des 5. Jahrhunderts entstanden ist. In dieser Zeit nahm der Umwandlungsprocess seinen Anfang, welcher allmälig aus den Lekythosbildern des Lebens sepulcrale Darstellungen gestaltete.

Wie steht es aber mit der grossen Masse gleichzeitiger Lekythenbilder, die des charakteristischen Grabkorbes entbehren? Es ist gewiss kein Zweifel, dass dieselben als Darstellungen des Lebens gefasst werden können, und es liegt nur

fern zu behaupten, dass der bildliche Schmuck eines Gegenstandes immer dem Zwecke des letzteren angepasst sein müsse. Bei fortschreitender Vervollkommnung wird er aber diesem Ziele immer mehr zustreben. Die Uebergangstypen jedoch werden, zumal bei Gegenständen, bei deren fabrikmässiger Herstellung nur in Ausnahmsfällen die Hand eines Künstlers in Anspruch genommen wird, ein gewisses Schillern verrathen, durch das man nur hie und da zu einer halbwegs wahrscheinlichen Erklärung durchdringen kann. So möchte ich eine Vorbereitung zum Grabesgange auf der Lekythos Deltion 1888 S. 168, 5. Athen. Mitth. 1890 S. 51, 7 erkennen. Von zwei im Gemache einander gegenüberstehenden Frauen hält die eine ein Kästchen, die andere eine Deckelbüchse (oder Lampe?). Letztere ist eine der gewöhnlichsten Opfergaben an den Todten, und die Vase wird durch den Lieblingsnamen Diphilos als Werk desselben Künstlers erwiesen, dem die beiden sicher sepulcralen Lekythen S. 91 Nr. 3 und 4 angehören. Vgl. ferner Deltion 1889 S. 174, 5. Eine Frau reicht einer anderen, die bereits Deckelbüchse und Kästchen trägt, eine lange Tänie; ebenda S. 227, 4. Ein Mädchen mit Tänie und ein zweites mit Alabastron, einem Grabgefässe wie die Lekythos. Athen. Polytechn. 678, Athen. Mitth. 1890 S. 58, 14.

Der Gang zum Grabe ist vielleicht auf Athen. Polytechn. 2428 Collignon 659 dargestellt. Eine Frau mit langer Tänie schreitet, sich umblickend, nach rechts; ähnlich ist Polytechn. 3303. Man vergleiche die Terracotta der Sammlung Sabouroff II. Taf. CXVIII — ein Mädchen mit Lekythos —, welche Furtwängler mit Recht für sepulcral erklärt.

Es war ein folgenreicher, aber bei dem Zwecke der Grablekythos leicht erklärlicher Schritt, auf dem Gefässe das Grabmal selbst darzustellen. Wer ihn zuerst gethan, ist nicht zu sagen; es geschah in den Fünfzigerjahren des 5. Jahrhunderts oder schon etwas früher. Dem Ursprunge der Grablekythos gemäss müssen sich aber zumal in den älteren »Scenen am Grabe« noch manche Reminiscenzen an die ehemaligen Genrebilder finden. Diesen nachzugehen sei für einen anderen Ort aufgespart.

RUDOLF WEISSHÄUPL.

ZWEI GRIECHISCHE WANDBILDERCYCLEN DES VIERTEN JAHRHUNDERTES

Bei der Abfassung der kunstgeschichtlichen Partien seiner Naturgeschichte hat Plinius durch Zerreissen und Neuordnen seiner Excerpte manche Confusion hervorgerufen, die wir gar nicht oder nur vermuthungsweise aufklären können. In einem besonderen Falle ist der ursprüngliche, bisher meines Wissens unbeachtet gebliebene Zusammenhang leicht und sicher wieder herzustellen. Plinius sagt XXXV, 99: idem (Aristides Thebanus) pinxit proelium cum Persis, centum homines tabula ea conplexus pactusque in singulos mnas denas a tyranno Elatensium Mnasone.[1] eadem aetate fuit Asclepiodorus, quem in symmetria mirabatur Apelles. huic Mnason tyrannus pro duodecim dis dedit in singulos mnas tricenas, idemque Theomnesto in singulos heroas vicenas.

Mnason, der für Kunst und Wissenschaft begeisterte Tyrann von Elateia, der reiche Schüler und Freund des Aristoteles,[2] hat drei verschiedenen Malern je ein Gemälde in Auftrag gegeben unter Bedingungen, die auf einen inneren Zusammenhang zwischen diesen Aufträgen hinweisen. Er bestellt bei Aristeides ein Schlachtenbild mit 100 Figuren, bei Asklepiodoros eine Darstellung der 12 Götter und bei Theomnestos ein Gemälde mit Heroen. Das Honorar berechnet er nach der Zahl der Figuren, aber — man glaubt die witzige Pointe eines Epigramms herauszuhören — er schätzt dabei die Figuren der Heroen doppelt, die der Götter dreimal so hoch als die einfachen Menschenfiguren.[3] Von Interesse ist diese anekdotenhafte Ausschmückung der trockenen Thatsachen eben nur deshalb, weil sie ein äusseres Zeugnis für die Zusammengehörigkeit der drei Bilder abgibt. Es ist ein einheitlicher Auftrag, den Aristeides, Asklepiodoros und Theomnestos empfangen, und er wird verständlich, sobald wir eine inhaltlich und wohl auch örtlich zunächstliegende Parallele heranziehen.

Pausanias sah in Athen auf der Agora im Kerameikos, und zwar in der Halle des Zeus Eleutherios noch drei Wandbilder des Euphranor; er beschreibt sie in folgender Weise I, 3, 3: στοὰ δὲ ὄπισθεν (Διὸς Ἐλευθερίου) ᾠκοδόμηται γραφὰς ἔχουσα θεοὺς τοὺς δώδεκα καλουμένους. ἐπὶ δὲ τῷ τοίχῳ τῷ πέραν Θησεύς ἐστι γεγραμμένος καὶ Δημοκρατία τε καὶ Δῆμος … ἐνταῦθα ἐστι γεγραμμένον καὶ τὸ περὶ Μαντίνειαν Ἀθηναίων ἔργον οἳ βοηθήσαντες Λακεδαιμονίοις ἐπέμφθησαν … ταύτης τῆς γραφῆς

[1] Mnasoni hat cod. Bamb. mit den meisten Handschriften. Nur Urlichs nahm in seiner Chrestomathia Pliniana aus [illegible] die [illegible] Änderung [illegible].

[2] Timaeus fr. 67 (bei Athen. 6, p. 264).

[3] [illegible] Beispiele [illegible] Wertabschätzung von Gemälden gibt Plin. N. H. 7, 126 [illegible] [illegible] (Apelles) [illegible] Alexandrum Magnum [illegible] in templo Ephesiae Dianae [illegible] tabulae in [illegible] accepit, [illegible]

Εἰρήνης ἔγραψεν Ἀθηναίοις. Denselben Bildercyclus meint Plinius XXXV 129 mit den Worten: opera eius (Euphranoris) sunt equestre proelium, duodecim dei, Theseus in quo dixit eundem apud Parrhasium rosa pastum esse, suum vero carne. Ueber die Reihenfolge, in welcher diese Gemälde auf die Wände der Halle vertheilt waren, lässt Pausanias uns nicht im Zweifel. Die Darstellung, deren Hauptfigur Theseus war, befand sich »gegenüber«[1] dem Bilde mit den zwölf Göttern, das Historienbild also zwischen ihnen. Wenn wir einen rechteckigen Grundriss für die Halle annehmen, wie er der grossen Mehrzahl ähnlicher Stoen, unbeschadet ihrer Abweichungen im Einzelnen, eigenthümlich ist, so bleibt immer zwischen den beiden Nebenwänden eine mittlere als die Hauptwand übrig, die allein geeignet war, eine figurenreichere Darstellung von der Art dieses Schlachtenbildes aufzunehmen. Glich die von Euphranor ausgemalte Halle einigermassen der benachbarten, jetzt von Dörpfeld wiederaufgefundenen Stoa Basileios,[2] so waren die Nebenwände wesentlich schmäler als die mittlere Hauptwand entsprechend der geringeren Breite der Darstellung der zwölf Götter und des Theseus mit Umgebung. Es liegt nahe, diese Flügelbilder als Gegenstücke anzusehen, welche das Mittelbild auch gedanklich und compositionell[3] einfassten. Wir dürfen voraussetzen, dass den zwölf Göttern nicht blos drei Figuren (Theseus, Demokratia und Demos) gegenübergestellt waren, sondern noch andere Heroen,[4] die Pausanias ebenso weggelassen hat wie Plinius in seinem Excerpte die Demokratia und den Demos. Das hatte schon Brunn[5] vermuthet und auch einen beide Bilder verbindenden Gedanken darin zu finden geglaubt, dass es dabei in beiden auf eine Symbolisirung hier der religiösen, dort der politischen Ordnungen abgesehen sein mochte. Die letztere Erklärung scheint mir nicht zutreffend. Ich suche die Grundidee, welche alle drei Bilder vereinigte, in anderer Richtung.

In der berühmten Marathonschlacht der Stoa Poikile hatten Mikon und Panainos Götter und Heroen als Schützer der Hellenen erscheinen lassen. Athena,

[1] Ueber die Bedeutung von ἀντικρὺ bei Pausanias s. Michaelis, Athen. Mitth. II, 1 f. Danach ist unmöglich ἀντικρὺ hier auf die dem Eintretenden gegenüberliegende Wand zu beziehen (so Stuhrke, Zeitmann und Wachsmuth, Die Stadt Athen im Alterthum II. 423); richtiger urtheilt Blümner in seiner Pausaniasausgabe I p. 141 und Frazer, Pausanias Description of Greece II p. 63.

[2] Athen. Mitth. 1896 p. 108.

[3] So wirkt das richtige, besonders von Wachsmuth (Stadt Athen II 306 u. 517) scharf betonte, die ganze polygnotische Epoche beherrschende Compositionsprincip der Dreitheilung noch in das Wanderjahrhundert des 4. Jahrhunderts fort. Denn dass in Euphranors und des Antiphilos Zeit die Blüthe der monumentalen Wandmalerei schon längst vorüber war, kann ich Robert (Hermes 1890, p. 417) nicht zugeben. Schon das eine Zeugniss bei Cic. Verr. IV 55, 122 (s. unten S. 98 Anm. 1) genügt, diese Auffassung zu widerlegen. Einen umfänglichen Gegenbeweis hat vor Jahren Letronne, Lettres d'un antiquaire à un artiste, Paris 1836, geliefert.

[4] Vermuthlich auch die eponymen Heroen der zehn Phylen, mit welchen die Figurenzahl dieses Bildes derjenigen des gegenüber befindlichen ungefähr gleichkam. Dass die Statuen der Eponymen und der Altar der zwölf Götter auf derselben Agora standen (Wachsmuth, a. a. O. II 1 431 ff.) und ebendort im Buleuterion ein Standbild des Demos (Paus. I 3, 4), musste sie dem athenischen Volke täglich in Erinnerung bringen.

[5] Gesch. d. griech. Künstl. II 183.

die Schirmherrin Athens, den Stammheros Theseus und die Ortsgötter Marathon, Herakles und Echetlos. Dass ihre Anwesenheit den Sieg über die Feinde entscheidet, ist hier wie in anderen Fällen die feste Ueberzeugung des Volksglaubens. Erhaltene Denkmäler und Schriftzeugnisse geben uns zahlreiche Beispiele von solchem persönlichen Eingreifen der Landesgötter und Ortsheroen bei grossen geschichtlichen Ereignissen, von Theophanien,[1] durch welche in kritischen Momenten das Schicksal der Schlachten entschieden wird. Schon im Ostfries des sogenannten Schatzhauses der Siphnier (oder, wie Homolle neuerdings bestimmt hat, des Schatzhauses von Knidos) in Delphi finden wir sitzende anschauende Götter neben einer wahrscheinlich der Sparsis Ilecidos entnommenen Kampfscene.[2] Auch bei anderen bedeutsamen und feierlichen Vorgängen dachte man sich die Götter und Heroen als unsichtbare Zuschauer gegenwärtig. Im Parthenonsfries nehmen die Götter den Festzug der Panathenäen als eine ihnen dargebrachte Huldigung gnädig entgegen, und wenn Plinius im Malerbuch[3] unter den Werken des Panainosschülers Aristolaos in seiner lakonischen Exzerptweise einen Theseus, einen Demos und ein Stieropfer hintereinander aufzählt, so meint er wohl eine ähnliche jedenfalls nach Athen gehörende Darstellung eines feierlichen Cultvorganges im Beisein des attischen Nationalhelden und des Vertreters der souveränen Bürgerschaft. Wiederum in Athen finden wir in den Friesen des Theseion und des Niketempels eine kriegerische Hauptaction[4] durch die Anwesenheit zuschauender Gottheiten ausgezeichnet.[5] So wird denn auch in den Bildercyclen des Euphranor und der von Mnasen beauftragten Maler ein Historienbild von Göttern und Heroen eingerahmt, deren Gegenwart dem Beschauer genügte, um sie als sieche Helfer im Streit aufzufassen.

Dürfen wir aber wirklich nach Analogie der Schöpfung Euphranors in der Stiftung des Mnasen die Wandbilderreihe eines öffentlichen Gebäudes erkennen? Ich meine, dass die Bezeichnung des Hauptbildes als tabula nicht dagegen spricht, da wir wissen, dass die Gemälde der Stoa Poikile auf einer Holzverkleidung der

[1] Pausanias hat uns Verliebe solche Züge der Ortssage gesammelt, z. B. III 19, 11. IV 32, 4. X, 23, 5 und besonders VIII 10, 4. Vgl. G. W. Nitzsch, Der Heldensage der Griechen, p. 35 ff.

[2] Compte-rendu de l'Acad. des Inscr. 1897, p. 393. Bull. de corr. hell. XX, 581 ff. Gaz. des Beaux-Arts 1895 I, p. 218. Anz. d. Jahrb. 1896, p. 100. Collignon, Gesch. d. griech. Plast. II, p. 65 mit Fig. 27.

[3] XXXV 137. Pausanias hat es das unter Aristolaus erscheint..... Theseus, Imago Atticae plebis, boum immolatio. Dürfen wir hier eine ähnliche Lücke im Excerpte annehmen wie sie bei .... in § 129 ..... ist, wo die von Paus. I 3, 3 aufgezählten Figuren des Demoskrate und des Demos ..... so ..... wir also .... dass ..... Plinius Quelle auch die Zwölfgötter genannt waren, so wäre ein dreitheiliges Bild wie das des Euphranor gegeben.

[4] Collignon, Gesch. d. griech. Plast. II, p. 87 f. Furtwängler, Meisterwerke p. 215 ff., wo Sauer's Deutung des Ostfrieses vom Niketempel (Aus der Anomia, p. 96 ff.) mit Recht abgewiesen wird. Vgl. auch Gött. gel. Anz. II 93, 526.

[5] Wie häufig die Vasenmalerei der malerischen Stils — gewiss unter dem Einfluss solcher monumentaler Vorbilder — dieses Motiv angelegentlich anwendet, bedarf keiner Ausführung, vgl. Leo Bloch, Die zuschauenden Götter in den rothfigurigen Vasengemälden des malerischen Stils. Diss. München 1888.

Wänden angebracht waren, die vermuthlich erst im Jahre 391 n. Chr. in Folge des Edictes des Theodosius entfernt worden ist.[1] Ein Tafelbild und doch ein Wandgemälde war die Darstellung des Reitertreffens des Königs Agathokles, die Verres von den Wänden jenes Tempels zu Syracus nahm[2], und auch dass Euphranors Schlacht bei Mantinea ein Wandbild gewesen, haben wir trotz Roberts Einspruch[3] keinen Grund zu bezweifeln.

Das Wenige, was über Mnasons Lebensumstände überliefert ist, hat Urlichs[4] in einem Aufsatz »über einige Gemälde des Aristides« zusammengestellt, in welchem er aber auf die hier behandelten Fragen nicht weiter eingeht. Urlichs hat wahrscheinlich gemacht, dass Mnason während des phokischen Krieges, wenigstens zuletzt, sich in Athen aufgehalten und dort den Unterricht und die Freundschaft des Aristoteles erlangt hat. Erst später, vermuthlich bald nach der Schlacht bei Chaeronea, scheint er, von Philipp unterstützt, sich der Herrschaft über Elateia bemächtigt und sie unter makedonischem Schutz (etwa von Ol. 110, 3 bis Ol. 114, 2, d. h. bis zum Ausbruch des lamischen Krieges) behauptet zu haben. Es lässt sich vermuthen, dass er während dieser Zeit im Hochgefühl seiner neuen Würde nach dem Beispiel anderer Fürsten[5] seine Residenz[6] durch Werke der Kunst zu schmücken versucht hat und nun — doch wohl in einer öffentlichen Halle — durch die Hand des Aristides einen Sieg Alexanders verherrlichen liess.[7]

[1] Synesius, ep. 54 u. 135. Die Glaubwürdigkeit dieses Zeugnisses hat Wachsmuth Stadt Athen I, 715 u. II, 504, 2 gegen Brunn's Zweifel (K. G. II 61 f.) überzeugend in Schutz genommen. Vgl. Robert Nekyia des Polygnot p. 37. Derselbe Marathonschlacht in der Poikile p. 103 und bes. Letronne Lettres d'un antiquaire p. 264 ff.

[2] Cic. Verr. IV 55, 122. Pugna erat equestris Agathocli regis in tabulis picta, iis autem tabulis interiores templi parietes vestiebantur. Nihil erat ea pictura nobilius, nihil Syracusis, quod magis visendum putaretur. Has tabulas M. Marcellus ... non attigit. Iste ... omnes eas tabulas abstulit: parietes, quorum ornatus tot saecula manserant, nudos ac deformatos reliquit.

[3] Hermes XXV (1890), p. 417.

[4] Rhein. Mus. N. F. 1876, p. 510 f.

[5] König Kassandros, der noch einige Olympiaden später (nach Kroker Gleichnamige griech. Künstler p. 38 etwa Ol. 116) von dem Schüler des Aristides, Philoxenos von Eretria, die Schlacht bei Issos (Alexandri proelium cum Dario Plin. 35, 110) malen liess. Aristratos, Tyrann von Sikyon, ebenfalls ein Anhänger Philipps und ein grosser Kunstfreund, für welchen die Maler Nikomachos, Melanthios und Apelles gearbeitet haben. Dass er Maler und Dichter an seinen kleinen Hof zog und zur Verherrlichung seiner eigenen Persönlichkeit benutzte, lehrt Plin. 35, 109 (Schuchardt Nikomachos p. 13) und Plut. Arat. 13.

[6] Elateia nach Strabo (424 u. 407) ἡ μεγίστη πόλις τῶν Φωκέων, wird von Pausanias X 34 ziemlich kurz abgethan; doch nennt er den sehenswerthen Markt, einen Asklepiostempel, das Theater und einige Bildsäulen.

[7] Diese schon von Urlichs a. a. O. p. 511 vorgetragene Vermuthung ist mir wahrscheinlicher als die von Bursian (Allgem. Encykl. I, 82, p. 473), das Gemälde des Aristides habe den Kampf gegen die von Xerxes nach Delphi entsandte Heeresabtheilung dargestellt.

THEODOR SCHREIBER.



Poseidonkopf vom Parthenonfries



Zeuskopf in Dresden

DER DRESDNER ZEUS (Tafel II und III).

Die Absicht dieser Zeilen ist eine sehr beschränkte. Sie wollen den Freund zum Feste nur mit dem Bild eines wohlerhaltenen Kunstwerkes grussen, mit einem Nachklang aus grosser Zeit, und diesem Bild mit wenigen Worten das Geleit geben. Dies kann momentan in aller Kürze geschehen, als alle Vorarbeit bereits im III Olympiaband gethan ist (Ol. III S. 225 zu Tafel 58, 1). Ich werde die dortige Beweisführung daher lediglich kurz zu wiederholen und ausgesprochenen Zweifeln durch einige Nachträge und die Bezeichnung der bedeutsamen Stelle zu begegnen suchen, welche mir unser Typus innerhalb der Entwicklung des Zeusideals einzunehmen scheint. Auch dies hätte ich vielleicht unterlassen, wenn nicht die Statue selbst zweifellos dessen werth wäre, den Fachgenossen in einem besseren und genaueren Abbild vorgeführt zu werden, als dies im Zusammenhang des Olympiawerkes und im Rahmen einer lediglich erläuternden Textzeichnung geglückt werden konnte. Eine Veranlassung mehr liegt darin, dass die Dresdner Statue, deren erste noch durch Abgüsse verbreitete Umergänzung in der Formenbehandlung nicht ganz befriedigend ausgefallen war, inzwischen ein zweites Mal umergänzt worden ist, und zwar von einer so feinfühligen und sorgfältigen Künstlerhand wie die Erich Hösels, dessen »Hunne« kürzlich im Besitzergum der Berliner Nationalgallerie, im Originalmodell dem Albertinum einverleibt worden ist.[1]

Dass das Original der auf unserer Tafel II abgebildeten Dresdner Statue in Olympia stand, wird durch die Wiederauffindung ihres Rumpfes daselbst erwiesen (siehe dessen Abbildung Ol. III Tafel 58, 1 und unser nach dieser Tafel gefertigte

[1] Diejenigen Sammlungen, welche Abgüsse unseres Zeus in seiner ersten Neuergänzung bezogen haben, werden die beiden Arme auf Verlangen und gegen Erstattung der Pack- und Frachtkosten unentgeltlich nachgeliefert. Im kürzlich ausgegebenen Nachtrag zum Verkaufsverzeichniss des Dresdner Museums (erneut) findet sich der Abguss der ganzen Statue unter Nr. 203 (300 M.), der des Kopfes unter Nr. 203 (15 M.) verzeichnet.

Schlussstück auf S. 110). Denn es ist, wie ich meine, sicher das Original selbst, welches wir in Olympia ausgegraben haben, nicht etwa eine spätere Wiederholung des Typus. Hierin wird mir, glaube ich, jeder zustimmen, der den olympischen Torso daraufhin angesehen hat. Gegossen ist er leider noch nicht. Aber selbst in der angeführten grösseren Heliogravüre sind gewisse Merkmale wenigstens noch zum Theil erkennbar, welche das Stück deutlich in die Zeit vor der Copistenperiode verweisen; ich meine die strenge Bildung der Brustwarzen und die Glättung des Fleisches neben einer Gewandung, die in ihren lebendigen Zufälligkeiten überraschend duftig und wahr wirkt. Andere Beziehungen künstlerischer Art, welche selbst die Erfindung des Typus mit der Altis und den Giebelgruppen des Zeustempels zu verknüpfen scheinen, werden unten S. 109 f. zur Sprache kommen.

Ich betone hier den Standort des Originals in Olympia deswegen besonders, weil er von vornherein dem nachfolgenden Schlusse einen hohen Grad von Wahrscheinlichkeit sichert, dass unsere Statue Zeus darstelle und nicht etwa, wie der frühere Ergänzer des Dresdner Marmors annahm, Asklepios.[1] Es gilt dieser Schluss nämlich erst recht für ein Werk des 5. Jahrhunderts, in dem Standbilder des Asklepios auch anderwärts noch zu den Seltenheiten gehören. In Olympia kommt dieser Gott nur in der langen Reihe der Weihgeschenke des Smikythos und am Kranztisch des Kolotes vor (Thrämer in Pauly-Wissowas Realencyklopädie II, Sp. 1667, Nr. 67); unter den Funden ist er nur einmal, und zwar durch die kleine späte Statuette Ol. III, Tafel 59, 4 vertreten. Sonst meldet von ihm in Olympia keine Inschrift, keine Schriftstellernachricht, keine Sage; weder Cult noch Altar sind ihm hier geweiht.

Die Deutung auf Zeus wird, wie ich Ol. III, S. 225 auszuführen versucht habe, durch die Dresdner Wiederholung in jeder Weise bestätigt. Zwar fehlten hier ebenfalls, ausser den Füssen und dem eingestemmten linken Arm, dessen Ergänzung aber durch Schulteransatz und Handgelenk gesichert ist, auch der rechte Unterarm, welcher das entscheidende Abzeichen gehalten haben muss. Die erhaltenen Reste des Ellenbogens jedoch geben einen sicheren Hinweis auf die Bewegung des Unterarmes. Ich habe dieser Frage in Folge der von Furtwängler, Meisterwerke S. 84, Anm. 4 geäusserten Zweifel noch neuerdings wieder ganz besondere Aufmerksamkeit zugewandt und kann versichern, dass wiederholte Versuche und Vergleichungen mit dem lebenden Modell, zuletzt noch gelegentlich der Umergänzung durch Hösel, unzweifelhaft dargethan haben, dass der rechte Unterarm etwas nach innen gedreht war und sich die Hand dem Schenkel ungefähr so genähert haben muss, wie dies unsere Tafel wiedergiebt. Ein Blick auf diese zeigt aber auch, dass, wenn man

[1] Die *Dresdner* Statue ist abgebildet bei Le Plat 81, Becker, Augusteum 18, Clarac 549, 1156. Sie stammt aus Albanischem Besitz. Dass die auch noch bei Hettner, Bildwerke der königl. Antikensammlung zu Dresden[4], S. 66, Nr. 59 angeführte Nachricht von ihrer Auffindung im Asculapstempel zu Antium auf einem Irrthum beruhe, habe ich Ol. III, S. 225, Anm. 4 nachgewiesen.

unserer Statue ein Asklepios einen kurzen Schlangenstab in die Hand geben wollte, dieser dem Beine so nahe rückte, dass die Windungen der Schlange die Faltengrate berührt und hier Ansätze hinterlassen haben müssten. Von solchen ist nun aber keine Spur vorhanden, ebensowenig wie an den freien Wiederholungen unseres Typus, welche Amelung in einer Statue der vaticanischen Gärten aufgefunden hat (Arndt-Amelung, Einzelverkauf III Nr. 800). Von dieser wird unten S. 108 noch die Rede sein. Die Ergänzung mit einem Schlangenstabe ist also, so viel ich sehe, für den Dresdner Marmor ausgeschlossen.

Dies ist auch Furtwängler überzeugend erschienen. Er hält aber dennoch an der Benennung als Asklepios fest und schlägt vor, der Statue in die rechte Hand eine Schale zu geben, hinter dem rechten Fusse aber eine Schlange zu ergänzen mit aufgerichtetem Kopf, in der Art wie neben der »Parthenos« (Meisterwerke S. 84 Anm. 4). Aber ganz abgesehen davon, dass eine nach innen gedrehte Hand keine Schale gehalten haben kann, müssten von einer frei sich aufringelnden Schlange doch erst recht Ansätze hinter dem rechten Bein erhalten sein. Auch wäre es unmöglich, warum der Bildhauer diese Gelegenheit, hier für seine Statue eine bequeme und natürliche Stütze zu schaffen, unbenutzt gelassen hätte und es statt dessen vorzog, eine solche in viel unwillkürlicherer und störenderer Weise dadurch herzustellen, dass er die Mantelfalten auf der entgegengesetzten Seite neben dem linken Bein bis auf die Erde herabfallen liess.


Münze von Amastris

Will jemand, da Schlange und Schlangenstab ausgeschlossen sind, das Abzeichen des jugendlichen Asklepios von Kalamis in Sikyon (Paus. II 10, 3), Scepter und Pinienzapfen in Vorschlag bringen? Oder vielmehr, da nur eine Hand frei ist, unserer Statue den Pinienzapfen in die Rechte geben wollen?[1] Aber auch für die Aufnahme eines solchen ist ja doch die Bewegung der Hand ganz und gar ungeeignet, ganz abgesehen von anderen Bedenken gegen ein derartiges Abzeichen, die ich hier nicht aufzählen mag. Ich überlasse es lieber denen, welche fortfahren, in der Dresdner Statue einen Asklepios zu sehen, neue Vorschläge zu machen, und bin gern bereit, deren versuchsweise Ausführung in jeder Weise zu fördern. Vorläufig erscheint mir noch die zu Rathe gezogenen Bildhauern die aus unserer Tafel ersichtliche Ergänzung mit einem an den Schultern lehnenden Scepter, das die Rechte leicht umfasst, bei Weitem die wahrscheinlichste, ja eigentlich die einzig mögliche.

Diese Ergänzung ist es auch, welche eine schlagende Bestätigung findet in den bekannten Münzen von Amastris mit dem Ζεὺς Στρατηγός (s. die Abbildung).[1] Es

---

[1] Nach einer Mionnet'schen Schwefelpaste des Pariser Exemplares (Mionnet II S. 391 n. 31), welche ich Herrn Prof. Pick in Gotha verdanke, ebenso wie den Hinweis auf weitere Wiederholungen des Münztypus in Paris (Mionnet II 391, 33), Wien (J. von Schlosser, Wiener Numismatische Zeitschrift XXIII 891 Taf. II n. 29—30, S. 18 und 23) und im British Museum (Catalogue of coins Pontus Taf. 20, n. 14—15).

muss doch also wirklich einen Zeus im Mantel mit eingestemmtem linken Arm und einem am gesenkten rechten Arm lehnenden Scepter gegeben haben, und zwar vermuthlich eine in Anlehnung an Typen des 5. Jahrhunderts geschaffene Statue wird doch diese Art der Scepterhaltung später fast ganz durch die wirkungsvollere Geberde des hoch aufgestützten Scepters verdrängt.

Was unserem Zeus durch die ruhige Maar der Scepterhaltung an hoheitsvoller Wirkung abging, hat unser Künstler auf andere Weise zu erreichen gesucht.

Es ist bereits Oben S. 99 erwähnt worden, dass die Statue gelegentlich ihrer Ergänzung im Anfang des 18. Jahrhunderts durch die römischen Restauratoren nicht richtig ponderirt worden war. Sie hing, wie man am besten in der vor der Umergänzung aufgenommenen Photographie von Krone (51. 902) sieht, vornüber und das rechte Unterbein war in Folge dessen gegen das linke um einige Centimeter zu kurz gerathen. Als dieser Fehler verbessert wurde, ergab sich die stolz aufgerichtete Haltung mit weit vorgesetztem rechten Bein, wie sie unsere Tafel zeigt. Sie verleiht dem Stande der Gestalt namentlich im Verein mit dem nackt aus dem Gewande hervortretenden, eingestemmten linken Arm etwas Gebieterisches. Passt dieser Zug für Asklepios? Passt er für ihn in der maassvollen Formensprache des 5. Jahrhunderts? Fühlt man sich hier nicht eher an die kolossalen Zeusbilder von Tyndaris und im Louvre erinnert. (Overbeck, Kunstmythologie II, S. 123. Clarac 311, 685. 400, 698.)

Aber der Kopf? — Furtwängler (Meisterwerke S. 84, Anm. 4) wendet ein, dass, wie er selbst sagt, »etwas modificirte Wiederholung« vom Haupt unseres Typus im Louvre (Nr. 1786. Fröhner 403. Phot. Giraudon 1036) trage die dicke Wulstbinde im Haare sei also Asklepios. Jedoch diese angebliche Wiederholung ist ein mit der Dresdner Statue lediglich im Zeitcharakter und Stil übereinstimmender, sonst aber ganz anderer Kopf.

Auch fährt Furtwängler selbst fort: »Dies ist freilich kein strikter Beweis für die Dresdner Statue, da ein ursprünglicher Zeus leicht zum Asklepios umgebildet sein würde.« Lehrreich ist ferner, was derselbe Gelehrte gelegentlich einer Cumpanischen Zeusstatue in der Petersburger Eremitage feststellt, die er sammt der Berliner Wiederholung ihres Kopfes dem Myron giebt (Meisterwerke, S. 366 f.) — für mich übrigens gegen alle geschichtliche Wahrscheinlichkeit. In Bezug auf diese Statue nun weist Furtwängler nach, dass von elf ihrer Repliken vier oder fünf den Asklepios wiedergeben und dass auch bei den übrigen die Zeusattribute fehlen. »Dennoch«, schliesst er, »ist es mir nicht wahrscheinlich, dass das Original Asklepios darstellte. Dieser Gott scheint um die Mitte des 5. Jahrhunderts noch relativ selten gebildet worden zu sein; dagegen war in der copirenden Späteren eine ausserordentliche Nachfrage nach Asklepiosstatuen. Bei der Vorliebe dieser Epoche für ältere Typen wäre es sehr begreiflich, wenn Copisten in Ermangelung älterer Asklepiosoriginale zuweilen nach solchen des Zeus gegriffen und sie durch

Veränderung der Attribute an Asklepiosstatuen gemacht hätten. Die Ruhe der Auffassung, welche in den älteren Zeusstatuen herrschte, musste sie dem milden Charakter des Asklepios besonders nähern.» In der That, so ist es. Furtwängler hat für die Petersburger Statue trotz aller Asklepioswiederholungen mit Recht an der Deutung des Urbildes auf Zeus festgehalten. Warum bestreitet er sie dann aber für den Dresdner Zeus, bei dem sie doch noch durch so viel andere Thatsachen empfohlen wird: den Fundort des Originals in Olympia, die Unmöglichkeit des Schlangenstabes bei der einzig erhaltenen Wiederholung in Dresden, die übereinstimmende szepterhaltende Geberde des Zeus von Amastris und endlich durch den gebieterischen Stand der ganzen Gestalt?

Den für ihn entscheidenden Gegengrund hat Furtwängler offenbar mit folgenden Worten ausgesprochen (Meisterwerke S. 84, Anm. 4): er vermöge den ganzen Typus nicht unter den Zeusbildern des 5. Jahrhunderts einzureihen, während er, wie ich selber bemerkt hatte, an die Spitze der späteren attischen Asklepiostypen vortrefflich passe. Gewiss! Nur ist das kein Widerspruch, wenn doch die späteren Asklepiosbilder in der That, wie Furtwängler selbst dies für sehr begreiflich hält, aus den älteren Zeusbildern des 5. Jahrhunderts herausgewachsen sind und der Heilgott auch früher schon zeusähnlich gebildet wurde.

Und nun die Einreihung unseres Typus unter die Zeusbilder des 5. Jahrhunderts.

Der Urheber des Dresdner Zeustypus ist von mir im Kreise des Pheidias gesucht worden (Ol. III, S. 218 f.). Zu demselben Ergebniss war unabhängig davon Flasch für die Münchner Wiederholung des Kopfes gelangt (Arndt-Amelungs Einzelverkauf Serie III, Nr. 853, S. 45). Auch Furtwängler ist dieser Meinung. Es handelt sich also in erster Linie darum, in welchem Verhältniss unsere Statue zu den Zeusbildern steht, die Pheidias und die Seinen geschaffen.

Wie sich Furtwängler ein solches denkt, hat er gelegentlich des kleinen Somzéeschen Marmorköpfchens ausgesprochen (Furtwängler, Sammlung Somzée, Taf. 41, S. 68 f. zu Nr. 100). Dieses gebe uns «zum ersten Male eine volle Anschauung von einem pheidiasischen Zeuskopfe». Wer das kleine, kaum 3½ cm hohe Köpfchen darauf hin mustert, der stutzt gleich zuerst bei der Haartracht: eng anliegendes glattes Haar am kleinen rundlichen Hinterkopf, das von einer Schnurbinde zusammengehalten wird; vor dieser, scharf abgesetzt, ein dichter, dicker Lockenkranz, der sich über der Stirn ohne Scheitelung aufbäumt. Das ist nämlich das Gegentheil dessen, was man von einem Pheidiasischen Zeuskopfe erwartet. Furtwängler giebt diese Abweichung von dem Olympischen Zeushaupt auf der Hadriansmünze und den Köpfen des Zeus und Poseidon auf dem Parthenonfries auch zu, meint aber, wir hätten eben aus dem Somzéeschen Köpfchen zu lernen, dass der volle Lockenkranz auch im Pheidiasischen Kreise Anwendung gefunden habe. Und der Beweis? Er soll durch die ruhige Grösse in den Zügen des schmalen, langen ovalen Gesichtes

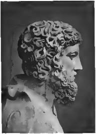
durch die stille Erhabenheit des Ausdruckes geliefert werden. Dass etwas von solchen Stimmungen, meinetwegen von dem Zeus des Pheidias her, in dem schönen Köpfchen nachklingt, soll gar nicht geleugnet werden. Andererseits scheinen mir neben jenem aufstrebenden Lockenkranz eben gerade in der Schmalheit des Gesichtes, in dessen Höhe und, soweit sich bei der Kleinheit des Kopfes darüber urtheilen lässt, in der bewegteren Bildung der Stirn ebensoviel fremde und spätere Elemente zu liegen, zu deren Zurückführung auf Pheidias uns die Denkmäler meines Erachtens nicht berechtigen. Wenn die geschlossene Masse des Bartes auf den ersten Blick einen alterthümlichen Eindruck macht, so liegt dies wenigstens zu einem Theil an dem kleinen Maasstab des Köpfchens, der eine eingehendere Gliederung des feinen Gelockes erschwerte und an der durchgängigen Verstossung der Lockenhöhen und des Bartrandes. Ferner soll nach Furtwängler jener Lockenkranz ein fremder, »Myronischer« Eindringling in den Pheidiasischen Formenkreis sein. Da wäre es doch mindestens ebenso denkbar, dass jene stille Erhabenheit des Ausdruckes als ein Nachklang vom Olympischen Zeus des Pheidias her sich in das Schaffungsgebiet eines anderen Meisters hinein fortgepflanzt haben könnte.

Wie dem aber auch sei, jedenfalls würde jenes Köpfchen in seiner zugestandenen Ausnahmestellung kaum etwas gegen die Deutung des Dresdner Zeuskopfes beweisen, welches den in Münzen und Fries neben überlieferten Pheidiasischen Zeustypen und Männerköpfen doch unvergleichlich näher steht.

Etwas anders steht die Sache bei dem Albanischen Zeuskopfe, dessen Zurückführung auf Pheidias Amelung in den Römischen Mittheilungen VIII (1893) S. 184 f. versucht hat. Hier wird das Urtheil durch die, wie Amelung selbst hervorhebt, späte und stumpfe Arbeit der römischen Copie und ihren schlechten Erhaltungszustand sehr erschwert. Dennoch wird man eine gewisse Verwandtschaft in den Gesichtsformen, den Ansätzen von Stirn- und Barthaar mit dem Dresdner Kopfe zugeben können. Dagegen sind Gestalt des Kranzes und Gesammtordnung des langen Haares mit gescheitelten Stirnsträhnen, aufgebundenem Nackenschopf und Schulterlocken unverkennbar von mehr alterthümlicher Art, weisen also bestenfalls auf die Frühzeit des Pheidias. Auch Amelung sieht in dem Urbild des Albanischen Kopfes doch nur einen »Vorläufer des höchsten Ideals«. Aber selbst wenn es wirklich dessen unmittelbarer Vorläufer gewesen sein sollte, würde es uns doch nichts in Bezug auf die spätere Entwicklung des Zeusideals innerhalb der Schule des Pheidias lehren können. Um eine solche freiere Weiterentwicklung des Pheidiasischen Zeustypus handelt es sich aber eben bei dem Urbild der Dresdner Statue.

Ein Vergleich mit dem Haupt desselben Gottes auf dem Parthenonfries und dem olympischen Zeuskoloss lehrt dies ohne Weiteres. Auf dem Fries war der Gott unter seinen Genossen noch durch Kopfbinde und Haarrolle als der älteste und vornehmste hervorgehoben, der Olympische Kopf auf den Eleischen Hadrians-







DRESDNER ZEUS

münze aber zeigt lang geschlichte, fast bis auf die Schultern herabfliessende Strähnen und für Schädel wie Bart einen streng einfachen geschlossenen Umriss. Die Richtung, welche die weitere Entwicklung nahm, kennzeichnet am Parthenonfries der offenbar absichtlich frei geformte Poseidonkopf. Aber auch diesem gegenüber macht das Dresdener Zeushaupt den Eindruck eines weiter fortgeschrittenen Gebildes. Man vergleiche hierfür die einander ergänzenden Zusammenstellungen im Kopfstück unseres Aufsatzes und Ol. III S. 249. Am Poseidonkopf ist das Auge noch ziemlich gleichmässig umrandert, am Dresdener Zeus dagegen Ober- und Unterlid nicht nur in ihrer Gestalt, sondern auch in der Ueberschneidung am äusseren Augenwinkel schärfer unterschieden. Stirnbau und Schädelumriss sind bewegter, die geschlossene Masse des rundlicher gewordenen Bartes stärker aufgelöst, die Einzellocken erscheinen in deren Schlangenwindungen stärker gebogen und geschwungen, sie wirren sich freier und lockerer durcheinander als beim Parthenon-Poseidon.

Dank den eifrigen Nachforschungen Paul Arndts vermögen wir jetzt die Entwicklung verwandter Kopfbildungen innerhalb der Schule des Phidias nach vor- und rückwärts hin noch um je eine Stufe weiter zu verfolgen.

Ich sehe dabei ab von der Münchner Herme, welche nichts ist als eine geringere Wiederholung des Dresdner Zeustypus (jetzt abgebildet in Arndt-Amelungs Einzelverkauf Serie III Nr. 853—854 mit den Bemerkungen Flaschs ebenda S. 44, der jedoch noch an Asklepios denkt). Wohl aber scheint ein freilich in einer sehr rohen Copie überlieferter Vorläufer in einem barberinischen Kopf erhalten (Furtwängler, Meisterwerke S. 85 mit dessen Bemerkung auf S. 84).

Eine weitere Fortbildung hat Arndt in einem schönen Kopf entdeckt, den auf einem Imperatorentorso in Holkham Hall sitzt (Michaelis, Ancient Marbles S. 320 Nr. 35). Er ist von ihm nach einem Münchner Abguss im Einzelverkauf Serie III Nr. 869—871 veröffentlicht worden. Arndt selbst freilich spricht ebenda S. 46 nur von einer »Wiederholung« des Dresdener Kopfes. Eine genauere Vergleichung aber zeigt überall die Hand eines selbständig neuernden, etwas jüngeren Künstlers, der die Gesichtsformen im Schlanke ausbildet und die Locken um einen Grad freier durcheinander wirft. Noch ein Schritt weiter führt zu dem Haupte des Asklepios Pourtalès in Berlin, einer Statue, die gerade in ihrer stilistischen Verwandtschaft das nicht Zufällige unseres Standbildes besonders hervortreten lässt (vgl. über das Ergebnis Statue jetzt Kjellbergs Asklepios II S. 23 ff. des Sonderabzuges aus der Upsala Universitets Årsskrift 1894—97). In losesten Verfeinerung endlich geben diesen attischen Typus um fast ein Jahrhundert späteren freien Zeusköpfe auf den Münzen der epizephyrischen Lokrer (Overbeck Kunstmythologie I Münztafel I Nr. 11—12; Head Guide to the coins Taf. 34, 26).

Die zuletzt angeführten Münztypen bestätigen in mittelbarer Weise rückwärts die Deutung der Dresdner Statue auf Zeus. Ihnen und den übrigen hier besprochenen Beispielen gegenüber vermisse ich die Beweise dafür, dass die Schule des Phidias

für Zeus entweder die strengere Haaranordnung aus der ersten Hälfte des Jahrhunderts auch noch länger festgehalten habe, oder andererseits sogleich an dem Motiv des über der Stirn aufgebäumten Lockenkranzes übergegangen sei.

Wir sehen vielmehr die bisher fehlende Mittelstufe zwischen den noch etwas alterthümlichen Haartrachten aus der ersten Hälfte des Jahrhunderts und den löwenmähnenartigen Strähnen des späteren canonischen Typus in der massvollen Freiheit der halblangen, gescheitelten und über der Stirnmitte auseinandergestrichenen Haarlocken des Dresdner Zeushauptes und seiner Verwandten.

Den milden Ausdruck des schönen Hauptes endlich wird niemand gegen die Deutung auf Zeus geltend machen wollen angesichts der Thatsache, dass dieser mehrfach als die herrschende Stimmung im Zeusbilde des Pheidias hervorgehoben wird. Uebrigens wird dieser Zug von Milde in Gesicht und Antlitz im Zusammenhang der Statue selbst durch die Hebung des Kinnes, den hoch emporgestemmten Arm und den stolzen Stand der ganzen Gestalt dem Zeusmässig Gebieterischen gesellt. Welcher Heilgott stände wohl so herrschend da?

Dies führt uns auf das Motiv der Gestalt selbst zurück.

Ihrer Stimmung und ihres Werthes wird man sich vielleicht am besten in einem Vergleich mit jenem argivischen Zeustypus bewusst, den uns zuerst Kekulé an dem Standbilde des Münchner »Königs« kennen gelehrt hat.[1] Hier liegt der ganze Nachdruck auf dem vollsaftigen Körper, der in seiner gleichgewogenen Gliederpracht einherschreitet. Das geneigte Haupt mit seinen massvoll strengen Formen herrscht nicht. Das für Zeus auffallend kurzgeschnittene Haar würde ohne die Königsbinde an ein einfaches Siegerstandbild denken lassen. Es ist nicht so sehr der Gottkönig, den wir vor uns zu sehen meinen, als der kraftvolle, vollendet schöne Mann«. Mit diesem Wort hat Furtwängler (Meisterwerke S. 410) die Statue treffend gekennzeichnet.

Einen ähnlichen Eindruck empfängt man von dem Zeus der bekannten Florentiner Bronzestatuette in Overbeck's Kunstmythologie I, Fig. 17 und Amelung's Florentiner Antiken S. 80 (Brunn-Bruckmann, Denkmäler Nr. 463, Phot. Brogi Nr. 10729).[2] Von diesen meine ich allerdings, dass sie zu jenen in den Einzelheiten ziemlich freien, verkleinerten Bronzenachbildungen grosser Statuen gehört, von denen zuletzt Furtwängler in seinen Statuenkopien S. 56 (580) gehandelt hat, und dass diese Copie das Vertrauen, welches man ihr bisher entgegenbrachte, nicht in vollem Masse verdient. Ihre Körperformen insbesondere würden sich zu denen

[1] Kekulé, [illegible] Asklepios II, S. 5 ff. will [illegible] Statue des Asklepios des Dionysios aus Argos aus den olympischen Weihgeschenken des Smikythos sehen. Es wird dies jedoch, von allem anderen abgesehen, schon dadurch unwahrscheinlich gemacht, dass jene Anatheme Erzbildwerke waren.

[2] Zu den von Amelung, Florentiner Antiken, S. 80 aufgezählten und bei S. Reinach, Répertoire de la Statuaire II, S. 10 [illegible] angeführten Wiederholungen des Typus kann ich noch zwei Dresdner Bronzestatuetten vom Esquilin und aus Praeneste fügen (Hettner, Verzeichnis der königl. Antikensammlung zu Dresden, S. 44, Nr. 19 und 80), von denen die zweite in Körper und Stellung ebenfalls deutlich auch die ältere Form zeigt.

des Urbildes etwa so verhalten wie die des Kleomenes-Römers im Louvre zu denen des Ludovisischen Hermes (vgl. Brunn-Bruckmann, Denkmäler Nr. 69 und 413). Eben diesen Ludovisischen Hermes hat Botho Graef (Aus der Anomia S. 69 f.) mit dem Florentiner Zeus zusammengestellt. Mir scheint denn nur eine gewisse Verwandtschaft in Stellung, Stil und den Verhältnissen, insbesondere der kurzen Unterbeine, ist unverkennbar. Nur kann ich in keiner Weise Graef folgen, wenn er dabei sowohl für jenen Hermes wie für den Florentinischen Zeus an Pheidias denkt. Auch der Meister des Kasseler Apollon, der übrigens auch für mich wie für Klein (Bull. Comunale 1890 S. 231 f.) weit eher Pythagoras ist als nach Furtwängler (Meisterwerke S. 371 f.) Myron, kann der Erfinder dieses Typus kaum sein. Dagegen hat Furtwängler (Meisterwerke S. 746 f.) mit vollem Recht die andere Standweise der Kasseler Statue geltend gemacht. Es fehlt dieser noch die bequeme Senkung der Schulter über dem Standbein und die sichere Beinstellung der Füsse, die doch schon der Pompejanische Bronze-Apollon hat (Brunn-Bruckmann, Denkmäler Nr. 302). Der Florentiner Zeus aber mag sogar einer noch jüngeren Stufe angehören. Immerhin steht dieser Pompejanische Apollon dem Florentiner Zeus verhältnismässig am nächsten.

Als Künstler jenes Pompejanischen Apollon hat Furtwängler (Meisterwerke S. 80) Hegias, den Lehrer des Pheidias vermutet. Aber wenn dies schon früher wenig einleuchtend erschien, und zwar wegen der von Furtwängler selbst im 50. Berliner Winckelmannsprogramm näher erörterten nahen Verwandtschaft mit dem Argivischen Kanon, so ist es jetzt vollends unglaubhaft, nachdem Wolters nachgewiesen, dass das Urbild des Pompejanischen Apollon in Sparta stand (Jahrb. d. Inst. XI 1896 S. 1 f.). Furtwängler selbst freilich hält (Intermezzi S. 7, Anm. 3) an seinem Hegias jetzt noch eben so fest, wie an der Behauptung, dass der leierspielende Apollon in der älteren Zeit durchweg bekleidet dargestellt worden sei. Und doch lässt sich die Leier nicht nur in dem Arm des Pompejanischen Erzbildes, sondern auch in dem einer Olympischen Marmorstatue nachweisen, deren Original auf das 5. Jahrhundert zurückgehen muss. Die letztgenannte Statue aber trägt ähnlich wie der Anakreon Borghese nur ein leichtes Mäntelchen über der linken Schulter (vgl. Olympia III Taf. 57, 3—5, S. 228 f.). Doch dies nebenbei. Der Erfinder des Florentiner Zeus aber wird wohl eher ein Argivischer Künstler oder doch ein solcher gewesen sein, der stark unter Argivischem Einfluss stand. Jedenfalls scheint mir Amelung vollkommen Recht zu haben, wenn er (Florentiner Antiken S. 7) in dem Florentiner Zeus einen höchst charakteristischen Gegensatz gegen die Idealbildung des Pheidias herausfühlt. Der Nachweis dieses geistigen Gegensatzes aber ist es, auf den es mir vorzugsweise ankommt. Er lässt sich wenigstens in Bezug auf die Schulen des Pheidias nicht besser erläutern als durch einen Vergleich mit der Dresdner Statue.

Was mir denn das aus bei dem Florentiner Zeustypus vorzugsweise anzieht und zwar noch stärker als bei den verwandten Statuen des Ludovisischen Hermes und des Pompejanischen Apollon? Doch wohl der einfache, gleichsam wiegende Aus-

ruhen des vollkräftigen gleichmässig durchgebildeten Körpers auf der Hüfte des Standbeines — also ein in Form und Stimmung vorwiegend körperliches Problem, das freilich zugleich in seiner seelischen Spiegelung mit empfunden wird. Auch im Haupt ist es weniger die milde Regelmässigkeit der Gesichtszüge, welche unseren Blick zuerst auf sich zieht, als die wohlgeordnete Fülle des Haargelocks. Aus der Bewegung der Arme spricht ebenfalls nur dasselbe massvolle, mehr vorzugsweise körperliche Kraftgefühl wie aus der ganzen Gestalt; die Hände halten die Abzeichen des Gottes lediglich in schlichter Weise gefasst. Das Mäntelchen vollends in seinem noch etwas befangenen, am Körper klebenden Zickzack-Faltenfall will gar nichts bedeuten; es soll nur die eine Körperhälfte etwas beleben.

Wie völlig entgegengesetzt ist der Eindruck im Dresdner Zeusbilde. Die Theilnahme haftet schon deswegen nicht, wie dort, gleich zuerst an den Gliedern des Gottes, weil uns hier der Mantel den Anblick des Körpers zu zwei Dritttheilen entzieht. Das Gewand giebt dafür in der freien Ordnung seiner breiten Masse den Eindruck stattlicher Würde. Aber auch das Haupt und die Glieder, soweit sie unverhüllt aus dem Gewande herausnehmen, bieten nicht so sehr das Bild vollsaftiger körperlicher Kraft, als den des Masses in der Freiheit, der Hoheit und der Milde, also das Bild gerade derjenigen Eigenschaften, welche Pheidias und die Seinen nach dem übereinstimmenden Urtheil der Alten dem Wesen des höchsten hellenischen Gottes in der Kunst zugebracht haben. Die Jüngeren mögen daher der Entwicklung der Zeit folgend, in ihren Schöpfungen einen Zug reicher und verfeinerter Vornehmheit auf Kosten der stillen Einfachheit stärker herausgehoben haben — immer bleiben es noch dieselben Wege, die auch der Meister selbst noch gegangen war. Es ist nicht nur die Stimmung, welche hier als geistiges Erbtheil fortwirkt, sondern auch die, besonders in der Seitenansicht hervortretende Marmorstrenge der Gesammtanlage und zugleich die Art der Körperverhüllung durch den Mantel, welche seitdem für Zeus kanonisch geblieben ist.

Wie der Typus in der Folgezeit weitergebildet wurde, haben wir oben S. 125 für den Kopf unseres Zeus zeigen können. Dank einer Entdeckung W. Amelungs lässt sich dies auch für seinen Körper nachweisen und zwar an einer Statue, die sich ehemals in den Gärten des Quirinals, gegenwärtig in denen des Vaticans befindet (De Cavalleriis, Ant. Stat. urb. Romae 48. Museo Chiaramonti I. Taf. 4. Clarac III 400, 678). Sie ist von Amelung für Arndts Einzelverkauf III, Nr. 800 aufgenommen und ebenda S. 36 besprochen worden. Kopf und Hals, Brust und Plinthe, beide Arme von oberhalb des Ellenbogens sind neu; doch hat sich der Daumen der linken Hand erhalten, so dass sich darnach ihre veränderte Lage sicher beurtheilen lässt. Die wesentlichste Verbesserung des Motivs ist hier aber im Mantel bewirkt: er ist mit seinem unteren Saume stärker herabgezogen und spannt sich nicht mehr so straff über dem weniger stark vortretenden rechten Bein. Dafür ist der dreieckige Ueberschlag etwas verkürzt und der Mantel über der

Mitte des Leibes, an Nacken und Schultern etwas herabgezogen, sehr zum Vortheil einer vornehmen Wirkung des Ganzen. Der rechte Arm ist freier herausgestreckt — ein rundes Loch im Oberschenkel wird zur Befestigung eines bronzenen Blitzbündels gedient haben, denn weiter nach unten fehlt jede Stütze. Die linke Hand ist mit ihrer inneren Fläche statt nach aussen nach innen gedreht, der Ellenbogen zurückgenommen, so dass er nicht so spitz herausragt wie in der Dresdner Statue. Wie mir scheint, sind hier die kleinen Unvollkommenheiten und ein wenig herben Züge, die dem Dresdner Typus noch anhaften, wesentlich gemildert. Letzterem ist dafür aber auch noch für unser Gefühl etwas von der Frische einer neuen Erfindung eigen geblieben. Jene Züge verbürgen uns auch, dass der neue Zeus auch in der Nähe jener Zeit entstanden sein muss, die eben erst die Fesseln des strengen Stils abgestreift hatte und ihre neuen Anregungen frisch und herb aus dem Leben nahm.

Einen weiteren Fortschritt in der Geschlossenheit und dem Fluss des Umrisses hätten dann die aus unserem Zeustypus herausgewachsenen Asklepiosstandbilder dadurch erzielt, dass sie den eingestemmten linken Arm ganz mit dem Mantel verhüllten, indem sie gleichzeitig den Eindruck des Hoheitsvollen im Stande der Statue durch Zurücktreten des Spielbeines milderten. Das Schönste aber hat aus dem Motive des breit um Brust und eingestemmten linken Arm geschlagenen Mantels mit stark vorgesetztem Bein und gehobenem Haupt der Schöpfer des Lateranischen Sophokles gemacht. Milde und Kraft, Mass und Freiheit, die der Künstler in unserem Zeusbilde gesucht, steigen dort in abgeklärtester Form wieder vor uns auf.

Es erübrigt noch, die Wurzel dieses Zeustypus in der älteren Kunst nachzugehen.

Unter den früheren Zeusbildern ist es, wenigstens so weit wir jetzt blicken können, die Mittelgestalt des Olympischen Ostgiebels, welche der Dresdner Statue am nächsten steht. Hier wie dort ist der Gott mit einem Mantel bekleidet, der Unterkörper, Rücken und linken Arm einhüllt, Brust und rechten Arm freilässt. Aber beim Ostgiebel schleppt der Mantel lang um die Füsse (Ol. III. S. 45 f. u. Abb. 54) und ist um Leib und um die Linke so weit heruntergelassen, dass man das unsichere Gefühl überkommt, als müsste er vollends hinabgleiten. Dieser Fehler wurde im Dresdner Zeus verbessert. Der Mantel erscheint hier, wie wir sahen, fast zu stark vor dem Leib über Nacken und Schultern emporgezogen. Aber gewonnen war doch, dass nun das eine Bein und zwar zum grossen Vortheil der Wirkung das rechte, nach dessen Seite hin auch das Haupt hinausblickte, freier vortreten durfte, und dass der linke Arm, seiner allzu engen Einwicklung ledig, sich nun mit selbstsicherer Geberde in die Hüfte stemmen konnte. Der rechte Arm aber, der in der Giebelstatue mühsam am Mantelsaum rührt, wurde für jene schöne, vornehm lässige Sceptethaltung frei, welche in dem Dresdner Marmor durch die Drehung des Ellenbogens angezeigt ist.

Nimmt man nun zu diesen mit dem Ostgiebel-Zeus übereinstimmenden Zügen noch den Olympischen Fundort des Originals hinzu, so scheinen alle Thatsachen

auf eine Entstehung unseres Zeustypus in Olympia selbst hinausführen. Könnte doch auch das Gewandmotiv des eingestemmten Armes von dem Nebenmanne des Zeus in demselben Giebel herrühren. Es bestände hier also ein ähnlicher Zusammenhang, wie ich ihn früher zwischen dem Olympischen »Alpheios« und dem »Kephissos« am Parthenon vermuthet (Arch. Zeitung 1876 S. 179) und ihn Studniczka für einige Gruppen des Westgiebels und die Parthenon-Metopen mit den frauenraubenden Kentauren nachgewiesen (Jahrb. des Inst. IV 1889, S. 166 f.). Wenn dergleichen von Olympia nach Athen reichende Einflüsse in den angeführten Fällen einleuchtend erschienen sind, so wird man sie an einem in Olympia selbst aufgestellten Werke am wenigsten unwahrscheinlich finden.

Dass der Olympische Zeustorso wegen der vortrefflichen Erhaltung seiner Oberfläche im Innern eines Gebäudes gestanden haben müsse, habe ich bereits Olympia III, S. 230 ausgeführt; ebenso dass er nördlich vom Propylaion des grossen Gymnasions verbaut war (s. die allgemeine Fundkarte). Er befand sich also an derjenigen Seite der Altis, vor der auch die Werkstatt des Pheidias lag. Von diesen Thatsachen her ist es nicht mehr weit bis zu der Vermuthung, dass unser Pheidiasischer Zeus wirklich einst in der Werkstatt des Meisters gestanden und dass seine Weihung irgendwie mit der Vollendung des goldelfenbeinernen Kolosses im Zeustempel zusammenhängen mag. Pausanias, der nur die in der Altis befindlichen Zeusbilder vollständig beschreibt, erwähnt hier gelegentlich seiner Altarzählung auch im Ergasterion nur einen allen Göttern gemeinsam geweihten Altar (Paus. 5, 15, 1). Unsere Vermuthung lässt sich also jetzt nicht weiter beweisen. Woran wir aber festhalten zu sollen meinen, ist dies, dass in dem Olympischen Torso, mit dessen Bild wir schliessen, das Original des Dresdner Marmors aufgefunden ist, dass er nach diesem als Zeus ergänzt werden könne und dass dieses Zeusbild in der unmittelbaren Umgebung des Pheidias, vielleicht in Olympia selbst entstanden ist.

GEORG TREU



Zeustorso aus Olympia

DAS WEIHRELIEF DES LAKRATEIDES AUS ELEUSIS (Tafel IV).

Als ich mich im Jahre 1892 im Vereine mit W. Reichel einer Anregung unseres Lehrers entsprechend der Aufgabe unterzog, ein vollständiges Verzeichniss der im sogenannten Plutonion in Eleusis gemachten Funde aufzustellen, wurden wir alsbald gewahr, dass eine Reihe von Fragmenten (vgl. Philios Bericht Ἐφ. ἀρχ. 1886, S. 19 und 257 Pin 3. Nachträge. Kern, Athen. Mitth. 1891, S. 4, Anm. 1) sich zu einem Ganzen zusammenfügten. In mehrmonatlicher Arbeit sammelten wir über 60 Bruchstücke des Weihreliefs, das auf Taf. IV, dank dem Entgegenkommen der Ephorie und mit ihrer freundlichen Erlaubniss, in Lichtdruck veröffentlicht wird. Seine Länge beträgt ungefähr 3 M., die Höhe 1·80 M., die Dicke des Reliefgrundes 10 Cm., die Relieferhebung schwankt zwischen 5 Cm. und 30 Cm. Ursprünglich aus einem Stücke gearbeitet,[1] ist dasselbe in der Folge weitgehender Zerstörung anheimgefallen, indem zu einem uns unerfindlichen Zwecke an der sonst roh mit dem Spitzhammer angearbeiteten Rückseite eine Reihe von Bohrungen parallel zur Längsrichtung gezogen wurden, wodurch der Block in drei ungefähr gleich hohe Zonen gespalten wurde, welche ihrerseits in zahlreiche Fragmente zersplitterten. Nur etwa die Hälfte derselben, vornehmlich aus der mittleren der drei Zonen herrührend, hat sich wiedergefunden. Die Mehrzahl, namentlich die grösseren Bruchstücke, kamen im Plutonion zum Vorschein;[2] anderes war über den ganzen Bezirk verstreut, ein kleines Fragment des Wagens lag unter den von Lenormants Ausgrabungen her im Demon zurückgebliebenen Stücken, die richtige rechte obere Ecke förderte Philios nach Abschluss unserer Arbeiten zu Tage (vgl. Athen. Mitth. 1895, S. 262[3]).

Das Schwergewicht der Darstellung liegt auf der kleineren, aber gedrängter componierten linken Hälfte; sie enthält die eigentliche Handlung, die Aussendung des Triptolemos. Demeter, nach rechts wohl auf der cista mystica thronend,[3] ein Scepter in der Linken, reicht dem auf seinem Schlangenwagen ihr zugekehrten Triptolemos die segenbringenden Ähren. An dem Vorgange nehmen vier mehr

[1] An der letzten Figur rechts ist am linken Unterarm und den entsprechenden Theilen der Fackel eine 0·6 M. hohe, 0·14 M. breite, 0·05 M. dicke, jetzt mit Kalk gebrochene Platte auch gestückt. Spuren des Marmorwinkels sind einer der beiden Eisenstifte, mit denen sie befestigt war, sind noch erhalten. Auch gebrochen und mit einem Eisenstift wieder angesetzt war auch der jetzt fehlende Unterarm des Knaben am linken Ende.

[2] Dazu gehören Philios, Taf. III, 2 und S. 15 ff. Nr. 2, 3, sämmtliche von Kern erwähnten Fragmente, höchst wahrscheinlich ferner, wenn schon im Bruche nicht anpassend, das von Kern a. a. O. S. 38 für die dritte Replik des Eubuleuskopfes in Anspruch genommene Bruchstück als Hinterkopf des Ziel., endlich ein weiteres Fragment, das gleichfalls lange Zeit jener Replik zugeschrieben wurde, aber im Bruch anpassend, als Bart des Pluton sich erwies.

[3] Vgl. Kern, Athen. Mitth. 1891, S. 136.

in den Hintergrund gerückte Figuren theil, von denen Kore zwischen Demeter und Leptolemmen an der Tracht und den beiden Fackeln und der überdies inschriftlich bezeichnetem Pluton unschwer kenntlich sind. Schwieriger zu benennen sind die beiden Gestalten, welche die Darstellung nach links abschliessen. Im Vordergrunde tritt an Demeter heran ein Knabe in langaermeligem Untergewand und sternenbesetzter Chlamys. Der Unterarm der gesenkten Rechten fehlt, die Linke hält ein Aehrenbüschel. Die hinter ihm stehende Figur ist in so kümmerlichen Resten erhalten, dass sie nur dem Gesammteindrucke nach, besonders in der Bildung der Hüfte, mit Wahrscheinlichkeit als weiblich angesprochen werden kann. Ausser dem im Rücken herabfallenden Mantel trägt sie ein hochgegürtetes Gewand, an dem in den Knöchelgegend Spuren von Franzenansätzen erhalten sind; ob dazu noch ein die Unterschenkel deckendes Untergewand oder etwa hohe Stiefel kommen, ist nicht zu entscheiden.

Eine deutliche Fuge der Composition scheidet von dieser linken die weitläufiger componirte rechte Hälfte. Wiederum bildet eine thronende Figur den Mittelpunkt, ein bejahrter Mann mit entblösstem Oberkörper auf einem prächtigen Armstuhl nach links sitzend; seine Rechte hält ein langes Scepter, während die Linke schlaff herabfällt. Links von seinem Haupte die Inschrift Θεός. Im Hintergrunde links, ihm zugewandt, steht Θεά, durch kein besonderes Attribut gekennzeichnet; ihre Rechte fasst in bekanntem Gestus den Zipfel des Obergewandes über der Schulter, die Linke fällt schlaff herab. Neben ihrer über den rechten Oberschenkel des Θεός erkennbaren linken Hand hebt sich über den Steilfalten des Gewandes ein schwer zu erklärender Rest ab. Er verläuft mit schwach convexer Oberseite (circa 6 Cm. lang, 5 Cm. breit) ungefähr lothrecht, ein wenig nach links ausbiegend zwischen Θεός und Θεά; in seiner Gestaltung erinnert er am ehesten an die Schlangen des Triptolemoswagens, wenn schon ein directer Zusammenhang nicht anzunehmen ist. Vielleicht dann nur an eine Schlange als Attribut des Θεός zu denken hat, wie denn eine solche auch auf dem Lysimachidesrelief (Ἐφ. ἀρχ. 1886, Pin. III, 1) mit Wahrscheinlichkeit zu erkennen ist.

Geschlossen wird die Darstellung rechts durch einen Jüngling mit langgelocktem Haare in kurzem Aermelchiton und chlamysartigem Obergewande. Im linken Arme hält eine Fackel, vom rechten lässt ein verschwindender Rest neben dem Zipfel des Obergewandes oben noch erkennen, dass der Oberarm etwas seitlich vom Rumpfe abgestreckt war.

Völlig in den Hintergrund gerückt erscheint zwischen ihm und dem Θεός ein bärtiger alter Mann mit breiter Binde im wallenden Haare. Das auffällig flache Relief (selbst der Kopf erhebt sich nicht über 5 Cm. über den Reliefgrund, während sonst die Reliefhöhe nicht unter 10 Cm. sinkt und die erhaltenen Köpfe sämmtlich voll herausgearbeitet sind), sowie die Bartschnitt, *Augenlider*, *Zustgätter* ..., sondern ihn den Sterblichen von dem Kreise der Götter deutlich ab. Erhalten



ist ausser der oberen Partie des Hauptes und der im Gewand verhüllten Rechten jenseits des Kopfes des Gott, noch ein Rest des linken Armes neben der rechten Schulter des Jünglings.

Dieser zuerst von Reichel gedeutete Sachverhalt ist von Belang, weil er beweist, dass der Fackelträger unmittelbar neben Lakrateides stand, die Zahl der dargestellten Figuren sonach mit den aufgezählten erschöpft ist.

Auf dem besprochenen Reste zeichnen sich in vertieften Umrissen die Spitzen zweier Blätter ab, die uns diesen an Weinlaub erinnern; ob sie einem Attribute des Fackelträgers oder des Lakrateides angehören, muss späterer Erledigung aufgespart bleiben.

Zunächst gilt es, die Erklärung der Weihinschrift vorwegzunehmen, die über dem Ganzen in vier Zeilen hinläuft und nunmehr dank dem gedachten Funde Philios (vgl. oben S. 211) im Wesentlichen mit Sicherheit zu ergänzen ist.

Nächst dem selbstverständlichen Beginn von Zeile 1 erledigen sich nun Worte die Lücken am rechten Ende von Zeile 2 und 3. Den Namen des ersten Sohnes hat Heydemann (Marmorkopf Riccardi S. 7) aus CIA III. 885 ausfindig gemacht, darnach kann nur [..........] gestanden haben. In Zeile 3 lässt der in die Schrift übergreifende Kopf des Lakrateides eben hinlänglichen Raum für die durch den Sinn geforderte Ergänzung: θε[ῶι] καὶ θ[εᾶι] καὶ Εὐβουλεῖ.

Diese Ergänzungen, welche die Längenausdehnung des Reliefs bis auf einen geringen Spielraum festsetzen, bestätigen in erwünschter Weise, was sich bereits aus anderweitigen Erwägungen ergab, dass nämlich der fackeltragende Jüngling am rechten Ende unmittelbar neben Lakrateides anzusetzen ist.

Der Stifter des Monumentes ist aus CIA II. 1074, 41 als Thesmothet im Jahre 97/96 v. Chr. bekannt, ungefähr derselben Zeit wird auch das Relief zuzuweisen sein, auf dem er sichtlich als bejahrter Mann charakterisiert ist.

Er nennt sich Priester des Gottes, der Göttin und des Eubuleus, indess schon die Genetive [illegible] auf Zeile 1 und [illegible] zu Zeile 2 thun dar, dass hiemit die Liste seiner Priesterthümer keineswegs erschöpft ist.

Der Versuch einer Ergänzung hat zunächst von der Thatsache auszugehen, dass zwar die Trias θεός θεά Εὐβουλεύς nicht aber die nach ihnen genannten Gottheiten unter den Göttern, welchen das Relief geweiht ist, wiederkehren. Denn dass auch Εὐβουλεὺς in Zeile 4 nur das absichtlich in die Mitte gerückte ἀνέθηκεν gestanden hat, ist ausser Frage. In Zeile 1 aber aus Zeile 3 Demeter und Kore einzusetzen, verbietet ausser den erhaltenen Resten schon die Undenkbarkeit einer derartigen Vereinigung fast sämmtlicher eleusinischer Priesterwürden in einer Hand, desgleichen die durch nichts begründete Abweichung in der Abfolge der Namen.

Vielmehr ist der Sachverhalt offenbar der, dass Lakrateides seine Stiftung in dem Heiligthum aufstellt, dem er in Eleusis vorsteht, und die Widmung an die eleu-

sinischen Gottheiten unter Voraustellung der beiden Hauptgottinnen richtet. Wenn demnach unter den eingangs aufgeführten Priesterthümern sich welche für den deren Gottheiten in der Weihungsformel nicht vertreten sind, so sind letztere nicht in Eleusis, sondern anderwärts zu suchen.

Damit kommt überein was sich aus den Resten der Inschrift in Zeile 2 erheben lässt. Für die Ergänzung von *γενων* eingangs der Zeile kommen nur zwei Möglichkeiten in Betrachtung: *ἀρχηγετῶν* und *εὐεργετῶν*. Ein Cult der *θεοὶ ἀρχηγέται* ist für Eleusis zwar inschriftlich nicht bezeugt, indess nach der allerdings nicht völlig zutreffenden Analogie von *Ἀθηνᾶ ἀρχηγέτις* CIA III 65 66 nicht von vorneherein abzuweisen. Immer aber könnten darunter nur wieder Kore und Demeter verstanden werden, gegen welche sich die erwähnten Bedenken erheben.

Demnach erübrigt nur noch die Ergänzung *εὐεργετῶν*. Thatsächlich findet man eines Cultes der *εὐεργέται*, so häufig immer das Wort als Ehrentitel auftritt, nur in einer Classe attischer Inschriften gedacht, den Ephebendecreten aus den Jahren des Archonten Demetrios Medeios CIA II 465—471 a. Chr. n. 123/22—100/99 (vgl. v. Schoeffer in Pauly Realencyclopädie II S. 591), also eben in der Epoche der unser Relief angehört. Als ständige Rubrik begegnen hier *θυσίαι καθήκουσαι* an die *θεοὶ καὶ εὐεργέται τοῦ δήμου* (CIA II 465, 56; 466, 28/9; 467, 31/2; 468, 18/9; 469, 26/7; 470, 40) einmal ausführlicher (CIA II 470, 14/15): *ἔθυσαν δὲ καὶ τὰς ἄλλας θυσίας τὰς καθηκούσας ἑαυτοῖς, ὁμοίως δὲ καὶ τῷ εὐεργέτῃ Διογένει* und in dem entsprechenden Theile des auf die Kosmeten bezüglichen Abschnittes Zeile 68: *ἔθυσεν δὲ καὶ τὰς θυσίας μετ' αὐτῶν ἐν τῷ τοῦ ἄρχοντος ἔτει καὶ τοῖς εὐεργέταις ἐν τοῖς καθήκουσι χρόνοις*. Köhler (Hermes VII, S. 1 ff.) hat den Nachweis erbracht, dass der aus der Zahl der *εὐεργέται* namentlich hervorgehobene Diogenes mit dem gleichnamigen macedonischen Phrurarchen 229 a. Chr. zu identificiren ist, der ausser anderen Wohlthaten sich durch Gründung des Diogeneions auch um das Ephebeninstitut besondere Verdienste erwarb. Ein Gleiches wird auch von den übrigen Euergeten anzunehmen sein, so dass die Pflege dieses Cultes seitens der Epheben nicht befremden kann. Wohl als erster in der Reihe wird Diogenes der Ehrtheilhaftig mit Namen genannt zu werden, und an seinen Cult mag sich der der übrigen angeschlossen haben.

Die Beziehungen der Epheben zu Eleusis sind bekannt; eine directe Beziehung zwischen dem Ephebenwesen und dem Priesteramte des Lakrateides bezeugt CIA III 1108, 1113 (Archon Ti. Cl. Attalos aus Sphettos 123/6, vgl. v. Schoeffer a. a. O. S. 595), wo ein Enkel aus dem Hause als Kosmet erscheint.

Dass das Zusammentreffen aller dieser Daten ein ungefähres sei, ist nicht anzunehmen, der Versuch die Inschrift des Lakrateides mit ihrer Hilfe zu ergänzen, demnach vollauf gerechtfertigt. *Διογένους* füllt gerade die Lücke Zeile 1 nach Ebstein's (S. 11), ebenso liegt für Zeile 2 der Ergänzung *Διογένους δήμου εὐεργετῶν* bereit. Noch ist aus Zeile 1 habe ich da *ἄλλων* oder *λοιπῶν* die Lücke nicht

füllt, mit Rücksicht auf die angedeutete Stellung des Diogenes zu den übrigen Energeten, dem verfügbaren Raume entsprechend στρωμά]των eingesetzt.

Die ganze Inschrift ist demnach folgendermassen zu lesen:

Λακρατείδης Σωστράτου Ἰκαριεύς, ἱερεὺς θεοῦ καὶ θεᾶς καὶ Εὐβουλέως καὶ ἀνατεθεὶς]
καὶ τῶν [στρωμά]των τοῦ
Ἀθηναίων δήμου εἰσ[η]γητὴν ὑπὲρ ἑαυτοῦ καὶ τῶν υἱῶν Σωστράτ[ου καὶ Λακρατείδο]υ καὶ
τῆς [γυναικὸς], Λακρατ-
ας (Vatersname Demotikon) *καὶ τῆς θυγατρὸς χαριστήριον Δήμητρι καὶ Κόρ[ῃ] καὶ*
θε]ῷ καὶ θε[ᾷ καὶ Εὐ]βουλεῖ
ἀνέθηκεν

Ich kehre mit dem aus der Inschrift Gewonnenen zur Deutung der Darstellung zurück. Fünf Gottheiten hat Lakratides seine Weihegabe gewidmet, vier derselben vermochten wir bereits auf dem Relief nachzuweisen; dass die letzte derselben fehlen sollte, ist in keiner Weise wahrscheinlich. Und in der That scheint Alles darauf hinzudeuten, dass wir dieselbe in der noch unbenannten Figur des jugendlichen Fackelträgers am rechten Ende des Reliefs zu erkennen haben: die unmittelbare Nähe von Θεός und Θεά, der breite Raum, sowie die hervorragende Stellung der Figur am Ende der Darstellung. Auch die bereits hervorgehobene Zweitheilung des Reliefs wird sinnvoll motivirt: die linke Seite enthält den beliebten Vorwurf für Weihungen an die Mysteriengötter, die Aussendung des Triptolemos; hier erscheinen auch Gottheiten als Zuschauer, die zu der Weihung in keiner näheren Beziehung stehen. Auf der rechten Seite hingegen finden wir den Weihenden inmitten seiner eigenen Götter, deren Dienst er versieht und vor denen er bescheiden in den Hintergrund zurücktritt. Das Ganze giebt sich als eigenartige Modification des gewöhnten Schemas der Votivreliefs zu erkennen, verursacht offenbar durch die ungewöhnliche Dimension unseres Exemplars, welche Veranlassung wird, von der üblichen Art, den Dedicanten in halber Grösse den Göttern gegenüberzustellen, abzugehen.

Für unsere Vorstellungen des eleusinischen Götterkreises gewinnen wir die wichtige Erkenntniss, dass Eubuleus als jugendlicher Gott gedacht war, womit sich die Aufstellungen Kerns (Athen. Mitth. 1891, S. 1 ff.), die übrigens bereits Rubensohn (Mysterienheiligthümer S. 197 ff.) mit Recht anficht, endgiltig erledigen.

Bedeutsam werden nun auch in diesem Zusammenhange die Reste von Weihungen, deren ich früher gedachte. Ohne Erörterungen von berufener Seite vorgreifen zu wollen, will ich nur darauf hinweisen, dass die Inschrift aus dem Museo Naniano (CIG II. 1948), welche, wie anderwärts nachzuweisen sein wird, zuverlässig auf das sogenannte Plutonion in Eleusis zu beziehen ist, wahrscheinlich sogar aus demselben stammt, Eubuleus mit Dionysos identificirt.

Noch erübrigen die beiden Figuren links von Demeter. Nach dem bisher aufgedeckten Sachverhalte haben wir fraglos an göttliche Wesen, nicht etwa an

Frau und Sohn des Lakrateides zu denken. Gegen eine derartige Annahme spricht nächst der Behandlung des Reliefs vornehmlich die sichtliche Antheilnahme Beider an der Handlung.[1] Nach Analogie der Triptolemosvase des Hieron hat sich genügt, in der weiblichen Gestalt die Person [illegible] von Eleusis zu erkennen;[2] das Frauengewand wäre mit Rücksicht auf die Mysterientracht [illegible] passend gewählt. Den Knaben wird man gerne mit Benndorf Plutos nennen. Darstellungen dieser allegorischen Figur sind ja bereits seit dem 4. Jahrhundert v. Chr. bezeugt.

Abgesehen von der religionsgeschichtlichen Bedeutung ist das Relief auch kunstgeschichtlich von Belang. In das Jahr 99/96 fällt die Amtsführung des Lakrateides als Thesmothet, kaum weit von der Wende des 2. Jahrhunderts wird die Stiftung des Weihgeschenkes abzurücken sein, auf dem er als älterer Mann erscheint. Wir gewinnen somit einen werthvollen Anhaltspunkt zur Beurtheilung einer Epoche attischer Kunst, für welche es bisher an datirten Denkmälern völlig gebrach. Mag man schon das Relief nicht ein Kunstwerk ersten Ranges bewerthen, so ist ihm doch nach Grösse und Ausführung eine hervorragende Stellung unter den Erzeugnissen der gleichzeitigen Kunst nicht abzuerkennen.

Von besonderem Interesse ist der enge Zusammenhang mit den Schöpfungen des praxitelischen Kreises, der sich in Bewegung und Motiven der einzelnen Figuren und der Behandlung des Nackten unzweideutig zu erkennen gibt.[3] Gegen [illegible] fehlt jede Spur eines Einflusses seitens der kleinasiatischen, speciell der rhodischen Kunstschule. Ueber dem Ganzen schwebt eine sanfte, stimmungsvolle Ruhe, nirgends das Haschen nach Pathos, das die wildbewegten Gestalten des Altarfrieses von Pergamon mit dem bis zum Uebermasse gesteigerten Ausdrucke der Leidenschaft in den Gesichtszügen kennzeichnet, wie denn auch die schlichte Behandlung der Gewänder das gerade Widerspiel zum Raffinement der Pergamener darstellt.

[1] Eine weitere Schwierigkeit würde sich unter dieser Voraussetzung ergeben. Lakrateides weiht das Relief für sich, seine beiden Söhne, seine Frau und [illegible] wohl noch ganz junge Tochter. Wer ausser dem Stifter selbst auch ein Sohn und die Frau dargestellt, so [illegible] die beiden Andern nicht fehlen; für zwei weitere Figuren mangelt jedoch der Raum; [illegible] Streif zwischen Gott und Göttin [illegible] die Thierleiber und das Gewand der Göttin [illegible] völlig entsprechender Weise gefüllt und erlaubt den Durchblick nach der [illegible] nicht. Die Schwierigkeit entfällt, [illegible] wie oben ausgeführt, wie das Stifter allein dargestellt denken.

[2] Gleichartige Gestalt [illegible] Athen. Mitth. 1893, S. 413 unter Bezeichnung auf demselben Monument.

[3] Lehrreich [illegible] hier nur auf einen hingewiesen, den Vergleich mit dem Musenrelief [illegible] (vgl. Petersen, Röm. Mitth. VIII, S. 61 ff.). Der [illegible] Gott am rechten Ende ist bis auf die Bewegung der Arme eine völlig entsprechende Parallele zum Gotte, [illegible] die zweite Muse (von links) und die Kore unseres Reliefs [illegible] die Kore der grossen Triptolemosreliefs auffällt. Den Kleinen wird man nach dem Vorbilde der [illegible] Eros ergänzen dürfen. Desgleichen sind einzelne Gewandmotive, die Haartracht der Frauen u. s. w. beiden Denkmälern in derselben Weise zu eigen.

RUDOLF HEBERDEY

ÜBER EINE STATUE POLYKLETISCHEN STILES (Tafel V).

Im Besitze des Herrn Bardini in Florenz befindet sich eine Jünglingsstatue aus parischem Marmor, welche bis jetzt nur im Einzelverkauf von Arndt-Amelung Nr. 310 kurz beschrieben worden ist. Dank der zuvorkommenden Gefälligkeit des Besitzers, der mir die Statue eingehend zu studiren erlaubte und Photographien in vier verschiedenen Ansichten zur Verfügung gestellt hat, bin ich in der Lage, das interessante Kunstwerk hier zum ersten Male vorzulegen und mit ein paar Worten zu begleiten.

Die Statue, gegenwärtig 1.20 M. hoch, stammt aus der Villa Borghese und ist bis auf die Arme und Beine, die von der Mitte der Oberschenkel fehlen, sehr gut erhalten; sie hat sogar die antike Epidermis bewahrt. Der Kopf aus demselben parischen Marmor und von derselben Arbeit wie der Torso war abgebrochen, gehört aber sicher dazu und ist in der Hauptsache richtig aufgesetzt, obwohl die Bruchfläche vorgenommen und hin und da, z. B. am Nacken hinter dem rechten Ohr ausgeflickt ist. Die Wendung und Neigung des Kopfes ist durch die am Torso erhaltenen Kopfnicker und durch den am Kopf erhaltenen Halsrest gesichert. Am Hinterhaupte ist eine ziemlich breite, aber seichte Einsenkung, ähnlich wie am Kopfe des praxitelischen Hermes, vorhanden, wo darin offenbar als Lager für einen Kranz, der aus Bronze zu denken ist, nicht aber für eine Binde. Hoch über dem linken Ohre begegnen wir einer runden Ausflickung; ihre Art und ihr Umfang machen aber nicht den Eindruck, dass hier etwas aufsass oder durch eine Stütze mit dem Körper verbunden war. Ein Theil der Oberlippe und die Nase bis auf die Nasenflügel sind ergänzt, ebenso die linke Hälfte und die hinteren Ansätze der beiden Beine. Die Löcher in den Armansätzen rühren von einer früheren Ergänzung her. Die Figur ist gegenwärtig nicht ganz richtig aufgestellt; sie ist ein wenig zurückzuneigen und das linke Bein etwas mehr zu heben.

Wie der erste Blick lehrt, haben wir es hier mit einem Werke polykletischen Stiles zu thun. In Bewegung und Haltung schliesst es sich so nahe an den Diadumenos an, dass, wenn der Kopf nicht erhalten wäre, der Torso wohl als eine Replik jener Statue gelten würde. Wie der Diadumenos, so ruht auch der Jüngling Bardini auf dem rechten Fusse ruhend im Schreiten inne und wendet den Kopf nach seiner Rechten. Das linke Bein war nicht einfach nachgezogen, sondern gleichzeitig nach auswärts gekehrt, so dass der linke Oberschenkel nicht in gleicher Fläche, sondern schräg zum rechten stand. Aus der Bildung der Armansätze und der Schultermuskeln, sowie daraus, dass kein Puntello sich an dem Torso befindet, ist zu erkennen, dass beide Arme auch hier lose vom Körper gehalten wurden und der prächtige Thorax sich in ganzer Breite entfaltete. Der

rechte Oberarm ging ziemlich gerade, aber nicht den Umrissen des Körpers folgend herunter, der linke war etwa horizontal seitwärts bewegt. Abweichend vom Diadumenos ist der Kopf nicht so stark gesenkt und gewendet.

Auch in den Körperverhältnissen ist der Athlet Bardini vom polykletischen Kanon wenig verschieden. Die Masse, welche ich wie die Nachprüfung der Details der Güte meines Freundes Dr. G. Pallegrini aus Florenz und Dr. F. Kopera aus Krakau verdanke, sind:

Brustwarzendistanz	0·31	am Doryphoros	0·31
Halsgrube bis Nabel	0·41	»	0·43
Halsgrube bis Brustwarzenlinie	0·18,	»	0·20
Brustwarzenlinie bis Nabel	0·23	»	0·23
Hüftenbreite	0·359	»	0·37

Von den Einzelheiten der Modellirung genügt es, die am meisten charakteristischen hervorzuheben. Man beachte die starke Hohlung an der Seite des rechten Glutaen, die leierförmigen Umrisse der Bauchhöhle, den flachen Nabel mit der vertieften Rinne darunter, den herausgewölbten Unterleib mit der scharf abgegrenzten Pubes, die schildartigen Flächen der Brust- und Hüftmuskeln. Nur sind der untere Brustrand und die Sägemuskeln weniger scharf, auch die Uebergänge zwischen geraden und schrägen Bauchmuskeln sind weicher als an den besten Copien des Doryphoros. Doch ist es wahrscheinlich, dass diese kleinen Differenzen nur dem Copisten zuzuschreiben sind. Auch die Rückseite, wo sich der Naturalismus mit der Stilisirung in inniger Weise verbindet, ist echt polykletisch.

Noch mehr als der Körper fesselt der Kopf unsere Aufmerksamkeit. Auch er trägt die wesentlichen Kennzeichen des polykletischen Stiles an sich. Es ist der nämliche kantige lange Schädel mit dem knappen Haar, welches schichtenweise übereinanderliegt, die symmetrische Trennung der kleinen Haarenden in der Mitte über der Stirne, die vom Haar unbedeckten mahmalen Ohren mit langen Läppchen, die eigenthümliche Bildung der vom Wirbel ausgehenden Haarbüschel — Alles wie am Doryphoros und seiner Sippe. Dagegen erinnern das mehr rundliche, weiche Untergesicht mit etwas geöffnetem Munde, die grossen Flächen der zarten Wangen, endlich im Ganzen jener wunderbar edle und bescheidene Ausdruck des feinen Gesichtes mehr an den Diadumenos und die Amazone. Die Masse sind folgende:

Gesichtslänge	0·22	am Doryphoros	0·199
Augapfellänge	0·04	»	0·04
Distanz der inneren Augenwinkel	0·033	»	0·04
Mundbreite	0·055		0·058
Innerer Augenwinkel bis Haaransatz	0·076	»	0·074
Ohrlänge	0·068	»	0·068

Die Masse stehen sich also sehr nahe. Eine grössere Differenz bemerken wir nur bezüglich der Gesichtslänge: das Gesicht des Athleten Bardini ist merklich länger und anscheinlich schmäler. Lässt sich diese Abweichung vielleicht durch den Einfluss der attischen Kunst erklären — wir finden an den Gesichtern des Münchener Diomeds oder des Petworther Athleten ähnliche Proportionen — so begegnen wir an dem Florentiner Athleten Neuerungen, die weder dem dorischen, noch dem attischen Typus des 5. Jahrhunderts v. Chr. eigenthümlich sind. Die horizontale Trennung der Stirne findet sich allerdings bereits am Diadumenos, aber hier ist ihre Modellirung weicher und feiner. Die sogenannte Stirnglatze ist mehr ausgetieft, die Wölbungen der knöchernen Brauenbogen besonders gegen die Schläfe zu sind stärker hervorgehoben. Auch die Augen liegen tiefer und haben eine mehr runde als schmale Form. Schliesslich sind die Falten, die von den Mundwinkeln und Nasenflügeln ausgehen, hier deutlicher und länger. Alle diese Einzelheiten geben dem Gesichte einen eigenthümlich individuellen Ausdruck, den ich nicht aus dem dorischen Charakter der Statue erklären, sondern vielmehr der technischen Virtuosität des Copisten zuschreiben zu müssen glaube (vgl. Olympia III, 93 ff.).



Nach alledem scheint mir der Athlet Bardini die Züge des persönlichen Stiles Polyklets, wie wir ihn aus seinen sicheren Werken kennen, so deutlich an sich zu tragen, dass ich sein Original, welches natürlich aus Bronze zu denken ist, dem Meister selbst oder seiner unmittelbaren Umgebung zuschreiben möchte. Der Copist hat es im Ganzen treu und mit Berücksichtigung der Natur des Marmors nachgebildet, in das Gesicht aber einige spätere Züge hineingebracht, welche uns, die an die abstracte, kalte Schönheit der polykletischen Typen gewöhnt sind, etwas fremdartig anmuthen.

Leider sind von beiden erhobenen Armen nur die Ansätze erhalten: wir wissen also nicht, wie die Erhebung der Arme motivirt war, und ohne weitere monumentale Nachhilfe wird volle Sicherheit darüber kaum zu erzielen sein. Die einzige Statue, die mit Wahrscheinlichkeit als Replik des Florentiner Athleten zu betrachten ist, befindet sich in den Uffizien, Dütschke Nr. 78 (fot. Alinari 1179); hat aber weder Arme, noch Unterschenkel, noch eigenen Kopf, ausserdem ist ihre Körper-

bildung in späterem Sinne verallgemeinert (vgl. Furtwängler, Meisterwerke p. 448). Nur der Palmstamm deutet auf die Copie einer Siegerstatue. So bleibt uns nichts übrig, als in dem Kopfe des Athleten Bardini die Erklärung für das Motiv der Statue zu suchen. Die nicht verschwollenen Ohren und die zarte Bildung des Untergesichtes deuten zunächst darauf hin, dass der Dargestellte kein Held des Faustkampfes und Pankration war, sondern in anderer Weise, etwa im Laufe oder in den Kämpfen des Pentathlons, wo es mehr auf Gewandtheit als auf brutale Kraft ankam, den Sieg davongetragen hatte. So scheint es mir ausgeschlossen, ihn nach dem Vorbilde des Capitol. Faustkämpfers (abgebildet Furtwängler a. a. O., Fig. 63) zu ergänzen, dessen Kopf übrigens, wie die verkleinerte Wiederholung einer Bronzestatuette im Akropolis-Museum (abgebildet Ridder, Catal. des bronzes de l'Acropole d'Athènes, pl. I, 3) zeigt, nicht gesenkt, sondern der Situation entsprechend geradeaus gerichtet war. Aus demselben Grunde ist es nicht rätlich, den Athleten Bardini sich in irgend einer bewegten Handlung, sei es zum Wurfe mit Diskos oder Speer ausholend, sei es betend oder laufend zu denken. Alle diese Acte erheischen eine aufrechte, nicht eine gesenkte Kopfhaltung, anwenden kennt die griechische Kunst [illegible] Athleten nicht.

Die gesammte Haltung der Figur spricht dafür, dass der Athlet Bardini in der Rechten ein Zeichen des Sieges oder ein athletisches Geräth hielt und nach demselben herunterschaute. Man könnte vielleicht nach Massgabe einer Münze strengen Stiles aus Elis (Gardner, Types of gr. coins, pl. 3, 42) daran denken, dass der Jüngling die Siegesbinde aus der erhobenen Linken über die gesenkte Rechte gleiten liess. Mag aber auch dieses Motiv an den kleinen Bronzestatuetten vorgekommen sein (vgl. coll. Gréau, Bronzes ant. pl. 31, nr. 964), an einer lebensgrossen Statue würde die Tänie meines Erachtens störend auf den Fluss der Umrisse wirken. So dürfte die Annahme nicht unwahrscheinlich sein, dass der linke Arm auf einen Wurfspeer aufgestützt war, auf jenes Geräth, mit welchem der Athlet den Sieg errungen hatte, während die Rechte eine Tänie oder einen Palmzweig hielt.

Die Unmöglichkeit, das Motiv der Arme mit Sicherheit zu ermitteln, mag uns aber nicht den Genuss des Erhaltenen verkümmern. In bescheidener gottergebener Ruhe, ernst und milde stand der bekränzte Sieger da, eine monumentale Verkörperung jener echt griechischen Idee, welche Bacchylides mit den Versen zum Ausdruck brachte:

> [ζῆ]ι ἀέθλων, χειρ-
> νίκαν, φύλλων ἐρε[πτόμενον]
> χειρῶν ἀνεστάθησαν
> ἰδ' εἰς τὸ πρῶτον βροτῶ[ν].

PETER VON BIENKOWSKI





MARMORKÖPFCHEN AUS SELINUNT

ARCHAISCHER FRAUENKOPF AUS SICILIEN (Tafel VI)

Der auf Taf. VI in Vorder- und Seitenansicht abgebildete kleine weibliche Kopf ist im Sommer 1896 aus dem Kunsthandel in die königlichen Museen zu Berlin übergegangen. Er ist in dem schönen, weissen, stark krystallinischen Marmor gearbeitet, der als parisch berühmt ist und nur aus Paros selbst oder einem dem parischen völlig gleichen Marmorbruche stammen kann. Die Entfernung von dem höchsten Punkte der Stirne, zwischen dem sich theilenden Haar, bis zur Spitze des Kinnes beträgt 0·09, von Ohr zu Ohr 0·077, zwischen den äusseren Augenwinkeln 0·051, zwischen den inneren 0·018, die Mundbreite 0·02. Den Zustand lassen bereits die beiden Abbildungen erkennen. Stark beschädigt ist die Nase. Etwas gelitten haben die Augenlider, am meisten das rechte obere an der nach unseren gerichteten Hälfte. Eine nicht tiefgehende, aber störende schnittartige Verletzung geht zwischen Mund und Nase in die rechte Wange hinein. Der ganze Kopf ist bald enger, bald weiter mit fest aufsitzenden bräunlichen Erdtheilchen überzogen, die zu hart geworden sind, als dass sie sich ohne die Oberfläche des Marmors und ihre unberührte Frische zu schädigen wegnehmen lassen konnten. Uebrigens wirkt dieses Netzwerk in Folge seiner bräunlichen Färbung in den photographischen Abbildungen weit stärker und störender als im Original selbst, bei dem der Unterschied im Tone zwischen dem Marmor und den auf ihm aufsitzenden Erdtheilchen weniger lebhaft ist. Oben auf dem Kopf ist ein antikes, kleines, rundes Bohrloch von 0·005 Tiefe bei einem Durchmesser von 0·006. Rings um dieses Bohrloch ist die Oberfläche ein wenig — etwa 0·003 — vertieft und schräg abgeplattet. Man wird also annehmen dürfen, dass hier ein Meniskos oder da die Statuette, zu der der Kopf gehörte, schwerlich im Freien aufgestellt war, ein dem Meniskos ähnliches Ornament oder sonst ein Beiwerk, das sich nicht mehr errathen lässt, angebracht war. Von der Stelle an, wo Kinn und Hals zusammentreffen, erscheint die Unterseite von Hals und Haar als eine ebene, ziemlich glatte Fläche, in die etwa in der Mitte ein etwa 1 Cm. tiefes Bohrloch gebohrt ist, dessen oberer Durchmesser 0·009 misst. Diese ebene Unterfläche ist unter dem Haar etwas ungleich und beschädigt. Offenbar war der Kopf für sich allein gearbeitet und mit Hilfe des Bohrloches aufgesetzt und befestigt worden. Nachdem der Kopf von der Statuette weggenommen oder abgefallen war und daher die angegebenen Beschädigungen erlitten hatte, muss er lange Zeit in diesem zerstörten Zustande für sich allein in der Erde gelegen haben, denn die hart gewordenen Erdtheilchen, die ihn überziehen, fehlen auch nicht an beschädigten Stellen und sie überziehen, hier aber dünner als in Gesicht und Haar, auch die Ansatzfläche, auf der Unterseite

Als der Kopf im Kunsthandel erworben wurde, wurde als Fundort Sicilien, dann genauer Selinus genannt. Dieses Mal lag nicht — wie sonst so oft — ein Grund vor, die Richtigkeit der Angabe zu bezweifeln. Sie wird vielmehr, wie sich ergeben wird, durch die künstlerische Eigenart bestätigt, und der Kopf gewinnt dadurch noch einen besonderen Werth. Denn, wie bekannt, sind in dem der Marmorlager entbehrenden Sicilien Funde von archaischen Marmorsculpturen nicht häufig. Nur für die nackt erscheinenden Theile der Frauen ist an den Metopen des Heraions in Selinus das kostspielige fremde Material verwendet. Von als Einzelstatuen gearbeiteten Werken weiss ich nur die Knabenfigur in Girgenti zu nennen, auf die ich noch zurückkommen muss.



Unter den Frauenstatuen, die auf der Akropolis von Athen zu Tage gekommen sind, findet sich, soweit meine Erinnerung reicht und ich aus den mir vorliegenden Photographien schliessen kann, keine, deren Kopf sich mit dem Köpfchen aus Selinus in nahen Zusammenhang bringen liesse. Auch der im Journal of hellenic studies, N. S. 1884 abgebildete Kopf, an den man sich noch am meisten erinnert fühlen könnte, lässt sich zwar für die Anordnung des Haares und den Schnitt der Augen vergleichen, aber er ist nicht nur von derber und gefühlloser Arbeit, sondern der Gesichtstypus selbst ist verschieden. Die nächstverwandte Kunstart findet sich vielmehr da, wo es am natürlichsten ist, sie zu suchen — an den Metopen des Heraions von Selinus. Die Köpfe der Hera und Artemis müssen jedem, der unser Köpfchen betrachtet, zuerst in den Sinn kommen. Sie zeigen dieselben Verhältnisse und Grundformen, die gleiche Bildung von Stirn und Nase, Mund und Kinn und die gleiche reizvolle, feine und verschlossene Anmuth der Erscheinung, freilich — wie es bei solchen Sculpturen nicht anders sein kann — nicht zu demselben Grad von Formenreichthum, von Feinheit und Zartheit gesteigert. Die Richtigkeit des Vergleiches wird dadurch bestätigt, dass er sich auf die Reste von der Westseite des Heraions ausdehnen lässt, und zwar auf die vier Köpfe, welche auf Benndorfs Tafel XI unter Nummer 1, 2, 3 und 5 abgebildet sind. Unter diesen ist am nächsten verwandt Nr. 5, in der Gesammterscheinung wie in der Anordnung und Behandlung des Haares, in dem Schnitt des Mundes, am auffälligsten in der besonderen Art,

wie die im langen Schwunge gezogenen Augenlider das schmal geöffnete Auge umgeben. Im Museum in Palermo ist dieser Kopf, oder genauer gesprochen diese Kopfhälfte, etwas nach hinten übergeneigt aufgestellt, und die Photographien, von denen ich Nachbildungen vorlege, sind ohne Veränderung der Stellung aufgenommen worden. Aber über den Formcharakter kann man sich nicht wohl täuschen, und um den Vergleich zu erleichtern habe ich auch den kleinen Kopf noch einmal mit etwas gehobenem Kinn wenigstens im Profil abbilden lassen. Der Kopf von Heraion kann, wie das unregelmäßig angelegte linke Ohr zeigt, auf seiner linken Seite nicht vollständig sichtbar gewesen sein. Das rechte Ohr ist sorgfältig ausgearbeitet.





Die photographische Aufnahme, die der von mir mitgetheilten Abbildung im Profil zu Grunde liegt, ist zufällig von der linken Seite des Kopfes aus, auf der das Haar an der Schläfe weniger beschädigt ist, aufgenommen worden. Ueber den Zustand des Kopfes hatte Antonio Salinas die Güte mir auf meine Bitte folgende Angaben zu machen.

»La misura della faccia, misurata dal vertice della fronte all' estremità del mento è di 14 centimetri; corrisponde pertanto a quella delle teste marmoree delle metope dello Heraion e della testa disegnata nella stessa tavola XI 1. Con questa e pure identica per la qualità del marmo, pel modo di fare le palpebre, di scavare gli occhi presso del naso, girando poi con uno scalpello piatto per segnare il sopracciglio. La testa è benissimo conservata nel suo complesso. Danneggiata è sol-

tanto nei capelli in tutti e due lati, dove ripiegano avanti le orecchie, nella parte inferiore, a destra (vom Beschauer aus) del collo, che è tutta insieme alla ciocca aderente, che è restaurata con gesso, come può anche vedersi dalla tinta più chiara nella litografia del Benndorf. Si noti che l'orecchio sinistro ha il solo contorno, ma non è affatto modellato. La parte posteriore della testa è piatta, sicchè questa doveva guardarsi in faccia. Dietro in alto c'è un buco circolare, profondo 36 millimetri e largo 12 millimetri.»

Den Marmor, der für die nicht in Tuff ausgeführten Theile der Metopen verwendet wurde, bezeichnet Benndorf ausdrücklich als parisch (S. 41). Also auch



in der Marmorsorte scheint das kleine selinuntische Köpfchen mit den Frauenköpfen von den Metopen des Heraion zusammenzutreffen.

Noch ein sicilisches Sculpturwerk ist als verwandt zu nennen, wenn auch die Gleichartigkeit nicht sofort und nicht gleich stark in die Augen fällt — die Knabenfigur aus Girgenti. Das Original habe ich nicht gesehen und ich kann nur die allgemeine, wie die Formen und die Art der Brüche bestätigen, richtige Angabe, dass es aus Marmor sei, aber nicht eine genauere Bezeichnung der Marmorsorte. Ich kenne nur den Abguss im Berliner Museum, der die Formen freilich nicht überall ungestört wiedergibt. Wie ich aus den Acten ersehe, hat zuerst Herr Professor Robert im September 1880 auf die Bedeutung dieser Statue hingewiesen, und durch seine Vermittlung gelang es, in Girgenti eine Gipsform für das Berliner Museum anfertigen zu lassen. Leider ist diese Form in so üblem Zustande hier angekommen, dass sie nur zu zwei, den Ansprüchen nicht genügenden Ausgüssen ausreichte. Den im Lichthof aufgestellten Abguss hat Wolters besprochen

(Friederichs-Wolters 153. [Eine kleine Skizze der Figur ist jetzt bei S. Reinach, Répertoire II 1 S. 85.] Ueber die Maasse vgl. Kalkmann, Die Proportionen des Gesichts S. 50. 54. 102. 106.). Den Kopf lasse ich nach dem Abguss in zwei Ansichten abbilden. Wolters bemerkt mit Recht, dass die Figur nicht den Eindruck sehr hohen Alterthümlichkeit mache, und schliesst seine kurze Besprechung mit dem Satze: »Das Haar unserer Figur ist ganz schematisch gebildet, die Anordnung entspricht den Westgiebeln von Olympia, und auch zu dem etwas verletzten Gesicht ist kaum eine bessere Parallele zu nennen als eben diese Sculpturen.«

Eine noch viel nähere Verwandtschaft bietet der Aktäon auf der Metope des Heraion, nicht nur in Anordnung des Haares, sondern in der ganzen Formung und Bildung des Kopfes und Gesichtes, in dem Verhältniss der Gesichtstheile, in der Zeichnung von Stirn, Nase, Mund und Kinn und wiederum in der lang geschwungenen Führung der Augenlider, auch in Stellung und Form der Ohren verräth sich die gleiche Gewöhnung. Diese enge Verwandtschaft liess sich schon zwar nicht ganz sicher erkennen, aber vermuthen nach der Steindrucktafel IX bei Benndorf. Grössere mir vorliegende Photographien lassen keinen Zweifel über dieses Sachverhältniss. Schwieriger ist der Vergleich der Körper durch die Ungleichartigkeit der Bewegung und die Verschiedenheit der Aufgabe und Technik überhaupt. Aber auch in der Anlage des Rumpfes und des mächtigen Brustkorbes, in der Art, wie Schultern und Hals einsetzen, lässt sich dieselbe Gewöhnung des Schauens und Modellirens verfolgen, und der Vergleich wird leichter und deutlicher, wenn man ihn auf die ruhigere und klarere Gestalt des Zeus auf der Metope mit Zeus und Hera ausdehnt. Nicht in der Aeusserlichkeit der Haartracht, aber in der Gesichtsbildung ist, wie dies nicht anders zu erwarten ist, der Kopf des Herakles auf der Metope, die ihn im Kampf mit der Amazone zeigt, wie dem Aktäon so auch der Knabenfigur in Girgenti sehr nahe stehend. Der Vergleich des Körpers ergiebt nicht mehr als der des Aktäon.

So werden wir auch auf diesem Wege wieder zu den Metopen des Heraions geführt. Diese, die Statue in Girgenti und unser Köpfchen gehören der gleichen Epoche an; aber während die Knabenfigur schwerlich älter sein wird als die Tempelsculpturen, ist das Köpfchen nicht nur feiner, sondern meiner Empfindung nach auch etwas strenger und alterthümlicher.

REINHARD KEKULE VON STRADONITZ

VOTIVE AN MEN.

Im Anhang der zweiten Ausgabe seines »Harpocrates«[1] hat Gisbert Cuper ein merkwürdiges Relief abgebildet und zu erklären versucht. Es zeigt einen Widder, auf welchem eine langbekleidete unbärtige Gestalt sitzt; unter ihren Füssen sieht man eine viereckige Umrahmung, die ein Hühnerpaar umschliesst, und neben der rechts eine Frau, links ein Mann kniet. Neben letzterem steht eine weibliche Gestalt mit entblösster Brust. Die Deutung Cupers auf Helle und die von ihm ebenfalls mitgetheilte Fabrettis auf ein Elternpaar, welches Asklepios und Hygieia die Hühner für ihre Tochter darbringe, die auf dem kathartischen Widder reite, darf man nur der Merkwürdigkeit wegen nennen. Aber auch in unserem Jahrhundert hat das Relief noch recht eigenthümliche Erklärungen erfahren. Bergk (Archäol. Zeitung 1847, S. 49) sieht in der Gestalt auf dem Widder Athena Ergane, vor welcher die beiden Knieenden ein Weihgeschenk, ein Relief mit Hahn und Henne aufstellen. Die einzige Stütze dieser merkwürdigen Auffassung ist der Umstand, dass Athena mitunter ähnlich auf dem Widder sitzend erscheint[2] und man diese Zusammenstellung durch die Beziehung der Ergane zur Wollarbeit erklärte, einer Erklärung, der sich selbst Welcker[3] angeschlossen hat. Dann hat Gerhard (Archäol. Zeitung 1852, Taf. 43, 3, S. 139) die alte Abbildung wiederholt und mit einer neuen Deutung begleitet. Bis eine bessere Erklärung gefunden sei, schlägt er vor, die Hühner als Ausdruck der Zärtlichkeit von einem Ehepaar gepflegt zu denken, dem etwa von Gottheiten Venus, die Beide zusammenzuführen in höherem Raum und hauptsächlich aber die höchste häusliche Arbeit Minerva Ergane, der auch das Hahnsymbol zusteht, Schutz gewähren.

Wo das Original sich befindet, weiss ich nicht. Cuper gibt S. 196 an: »Quae sequuntur binae statuae humanitati debentur Witziorum fratrum quorum alter summis in Rep. honoribus gestis Consulem Amstelodamensem et eruditione alter praefecturae militum urbanae clarus habetur.« Dass die Bezeichnung »statuae« ungenau sein müsse, hat schon Gerhard (S. 138, 35) mit Recht bemerkt, aber gewiss irrig vermuthet, dass dies Relief sich im Besitz der Gebrüder Jan und Cornelius de Wit befunden habe. Denn abgesehen davon, dass weder der Name noch die anderen Angaben stimmen, wurden diese schon am 20. August 1672 ermordet, fünfzehn Jahre später konnte Cuper unmöglich so von ihnen sprechen. Es handelt sich vielmehr offenbar um Nicolaus Witsen, der

[1] Gisb. Cuper: Harpocrates sive Explicatio imagunculae argenteae perantiquae, quae in figuram Harpocratis formata representat solem. Ultrajecti 1687, S. 199. In der ersten Ausgabe (Amsterdam 1676) fehlen diese Abhandlungen noch.

[2] Vgl. Wieseler im Text zu K. O. Müllers Denkmälern² II Nr. 225. Stephani Compte rendu 1869 S. 125; F. S. Reinach Pierres gravées, S. 114, 12. Archäol. Zeitung 1870, S. 135.

[3] Griechische Götterlehre II, S. 302.

als Bürgermeister von Amsterdam mit Peter dem Grossen in enger Beziehung stand,[1] mit Leibniz correspondirte, in Asien gereist und die Ergebnisse seiner Reisen auch veröffentlicht hatte. Woher das Relief in seinen Besitz kam, kann ich nicht nachweisen; dass es attischen Ursprunges ist, wird sich zugleich als wahrscheinlich herausstellen.[2] Seine Schicksale lassen sich noch um einen Schritt weiter verfolgen: im Jahre 1700 bildete es zusammen mit der ebenfalls von Cuper veröffentlichten wohl gleichfalls attischen Kybelestatuette einen Theil der Sammlung Jakobs de Wilde. Ich wiederhole hier den Stich, den seine Tochter Maria angefertigt,[3] weil er offenbar treuer ist als die ältere Abbildung. Der Herausgeber verzichtet auf eine eigene Erklärung und verweist dafür nur auf den »Harpocrates«; die richtigere Wiedergabe des Reliefs, die uns jetzt die Deutung ermöglicht, entschädigt dafür reichlich.



Wir sehen einen Tisch, auf dem wenig deutlich wiedergegeben Opfergaben liegen, unter dem ein Hühnerpaar erscheint, neben dem rechts und links eine Frau und ein bärtiger Mann knieen. Hinter dem Manne sehen wir einen zweiten jugendlichen stehen und oberhalb des Tisches die Gottheit, welcher das Opfer gilt, langbekleidet, den Mantel um den Unterkörper, quer auf einem Widder sitzend.

Es ist Men. Die Sicherheit verschaffen uns einige Reliefs der eindringenden und überlegten Sammlung der auf Men bezüglichen Denkmäler, die wir P. Perdrizet verdanken.[4] Er hat zwei Reliefs attischen Ursprungs bekannt gemacht, deren eines 1894 bei Dörpfelds Ausgrabungen am Westabhang der Akropolis gefunden wurde, das andere sich im Besitz des Grafen K. Lanckoroński in Wien befindet. Beide zeigen eine bekleidete Gestalt, ganz dem Cuper'schen Relief entsprechend, auf dem Widder reitend; eine grosse Mondsichel dahinter sichert die Deutung auf Men. Vor der Gottheit steht in beiden Fällen ein Tisch, auf dem Opfergaben liegen, unter dem ein Hühnerpaar sitzt; denn auf dem einen Relief ist der Hahn offenbar nur

[1] Ich entnehme diese Notizen dem Werk von A. Brückner, Peter der Grosse S. 11 und 348. Ueber das willkürliche Prädikat vermag ich hier nichts zu ermitteln.

[2] Nur um die Vielfältigkeit der Beziehungen Witsens klar zu stellen weise ich auf den weitgereisten wallachischen Griechen Spafari hin (Brückner S. 22, 60).

[3] Signa antiqua e museo Jacobi de Wilde veterum poetarum carminibus illustrata et per Mariam filiam aeri inscripta, Amsterdam 1700, Taf. 41.

[4] Bulletin de corr. hellénique 1896, S. 55 ff., besonders S. 80, 4. 5. Taf. 14. 15. Kurz vorher hatte J. Smirnow in dem Th. Sokolow zu Ehren herausgegebenen Xenia S. 81 ff., ebenfalls Men ausführlich behandelt. Die für uns in Betracht kommenden Darstellungen waren dem noch einmal wenig bekannt wie Drexler (Roschers Lexikon II 2, S. 2687 ff.)

durch die Zerstörung verloren gegangen. Adoranten nahen sich der Gottheit. Die Uebereinstimmung ist eine so völlige, dass an der Deutung kein Zweifel sein kann und da wir diesen Typus bisher nur aus Attika kennen, ist die Vermuthung wohl nicht zu kühn, dass auch das neu nachgewiesene Exemplar daher stammt. Zu vergleichen ist auch das schon länger bekannte Weihgeschenk des Mitradates aus Thorikos,[1] dessen Anordnung völlig übereinstimmt, nur ist das Reitthier des Gottes kein Widder, sondern ein Hahn, und deshalb fehlen die Hühner unter dem Tisch. Und der Tisch ist ja gerade für Attika im Cult des Men durch die Inschrift des Xanthos bewiesen: *ἐὰν δέ τις τράπεζαν πληρῶι τῶι θεῶι, λαμβανέτω τὸ ἥμισυ.*[1]

Ausserhalb Attikas hat der Cult des Men im eigentlichen Griechenland überhaupt nur sehr schwache Spuren hinterlassen.[2] Darum mag hier noch ein Denkmal mitgetheilt werden, das sich, wenn auch nicht mit absoluter Sicherheit, so doch mit grösster Wahrscheinlichkeit als Votiv an Men ansehen lässt. Ich kenne es durch eine der Photographien, welche A. Postolakas für die von der Wiener Akademie unternommene Sammlung der attischen Grabreliefs aufnehmen liess, und mir mit dankenswerter Erlaubniss ertheilt worden, es danach in der Abbildung vorzulegen, welche den Schluss dieser Zeilen bildet. Das Relief, welches sich 1874 in Privatbesitz in Athen[3] befand, ist etwa 30 Cm. breit und 40 Cm. hoch. Als Fundort wurde Aegina angegeben. Die Darstellung bedarf keiner Erläuterung, es ist nur ein Halbmond mit darüberstehendem siebenstrahligen Stern, also ganz übereinstimmend mit dem mehrfach gesicherten Votiv an Men in Berlin.[4] Auch sonst kommt die Mondsichel allein so vor: Drexler S. 2700 4. 2701 5. 2730 — Preller, S. 70. 58. 71. 3. Dass der Stern in den beiden ersten Fällen gerade sieben Strahlen hat, ist wohl kein Zufall: es sollte dadurch auf die sieben von den Planetengöttern regierten Wochentage angespielt werden.

[1] Foucart, Des associations religieuses, S. 122. 196. CIA III, 1, 73. 74. — [2] Preller, S. 88. 5. Schröder S. 123. Drexler S. 2731. — Drexler S. 2733. — [3] Nach Zeugnissen K. Olmerium, Odos Aiolou 12. — [4] Beschreibung der antiken Skulpturen S. 258. Drexler S. 2733. Perdrizet S. 86. 3.

PAUL WOLTERS.



HERAKLES ODER POLYPHEMOS?

I. Unbehaglich ist gewiss schon manchem Archäologen bei der Deutung gewesen, welche E. Q. Visconti Museo Pio Clem V, 25 dem vaticanischen Dreifussrelief rechts neben dem Eingang zum Gregorianum gegeben: Herakles tödte die Söhne des Hippokoon. Herakles, so momentan unterliegend, schien mit den dürftigen Nachrichten über jenes Ereigniss nicht wohl vereinbar und in einem anderen, auf denselben Gegenstand gedeuteten Werk im Vatican (bei Visconti IV, 39) tritt der Held allerdings anders da. Scharfsinnig wies deshalb Zoega in Welckers Zeitschrift, S. 420 f. und Bassir. II, 23 auf Herakles Kampf mit den Ligyern hin, welchen Prometheus in Versen, die Strabo IV, S. 182 (Nauck Fr. 193) erhalten hat, dem Helden voraussagt, mit schwerer Bedrängniss, wenn ihm die Pfeile ausgegangen und kein Stein zur Hand sein würde. doch Einstände genug gibt es auch gegen diese Erklärung. So ist denn Gerhard, Archäol. Zeitung 1861, Taf. CLI, 1, S. 170, zur Viscontischen zurückgekehrt, und dieselbe wiederholt noch Helbig im Führer I, Nr 322. Furtwängler dagegen bezeichnet sie in Roschers Lexikon I, 2252 als sehr unsichere Deutung eines stark ergänzten und deshalb nicht mehr erklärbaren Reliefs. Das war zu viel gesagt, denn es erklärt sich so einfach wie sicher, wenn man nur die modernen Theile ausscheidet, was Andere und besonders Zoega in Worten gethan, unsere Abbildung nach eigener Aufnahme ohne Weiteres erkennen lässt. Wo nicht, da wird es zu sagen sein.



Gegen beide vorgebrachten Erklärungen spricht ja ganz besonders auch das, dass überhaupt gar kein Kampf dargestellt ist. Die beiden Figuren links haben beide das Schwert allem Anschein nach nicht gezückt, sondern halten das in der Scheide steckende am Griff und machen sicherlich keine Angriffsbewegung; der Vierte liegt am Boden, und bei ihm ist der Schwertgriff an der Scheide unter der Achsel sichtbar. Einzig der Dritte scheint mit Herakles handgemein; aber in so verdeckter und so un

sinniger Weise legt er die Linke an die Stirne des Knieenden, als wolle er ihm einen Nagel in den Kopf hämmern. Und wo sah man je irgend wen also Hand an den Sohn des Zeus legen? Genug: die linke Hand an der Stirne, welche das einzige Ueberbleibsel des Dritten sein soll, 35 Mm. breit, wo die Hände der anderen nur 25 Mm. messen, gehört dem Riesen selbst, und der Riese ist Polyphem, welcher soeben vom Boden, wo er berauscht lag und geblendet wurde, in wüthendem Schmerze sich erhebt, mit der Hand das ausgebrannte Auge deckend, welches der Künstler mit derselben Ruhe und derselben Naturwahrheit darzustellen mied, wie Timanthes das Antlitz Agamemnons. Die zwei anderen Augen sind auch in der That nur Augenhöhlen ohne wirkliche Augen darin, gerade so wie bei dem vorhin erwähnten Kyklopen des Albanireliefs oder einem unten wieder zu erwähnenden Turiner Kopf des Unholds. Mit der Rechten hat der Geblendete den Baum sich aus dem Auge gerissen und fortgeschleudert:

396 αὐτὰρ ὁ μοχλὸν
ἐξέρυσ' ὀφθαλμοῖο πεφυρμένον αἵματι πολλῷ·
τὸν μὲν ἔπειτ' ἔρριψεν ἀπὸ ἕο χερσὶν ἀλύων·

und tappt nun (nach 415 λίθον εἷλε θυράων, χερσὶ ψηλαφόων) vor sich in die Höhe. Der Baum, an einem Ende unvollständig und ergänzt, verschwindet am andern hinter dem Liegenden, so mag man ihn füglich bess τ' ἔργυιαν lang denken. Die Griechen aber sprangen voll Furcht bei Seite:

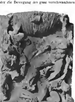
ἡμεῖς δὲ δείσαντες ἀπεσσύμεθα.

Einer, der gerade im Wege stand, fällt hintenüber zu Boden und hat nun, zwischen den Beinen des Tobenden liegend, nur die eine Sorge, er möge durch Berührung seine Nähe verrathen.

Entgegengesetzt der Bewegung des Kyklopen, über dessen langgestrecktes linkes Bein — hinter dem Dreifussbein kreuzen sich die Beine dreier Figuren — weggetreten, schreitet Odysseus nach links, durch seinen Platz neben dem Kyklopen, durch Sorgfalt und ausser dem Mäntelchen noch den Chiton — Exomis wie gewöhnlich bei Visconti entstellt — durch breiteren Schwertriemen und grosseres, mit gekreuzten Bändern umwundenes Parazonium mehr als genügend kenntlich und hervorgehoben. Besser noch ist er in seinem Wesen nach gekennzeichnet. Mehr Grieche vielleicht als alle anderen Helden, ist Odysseus stets jeden Vortheil zu ergreifen bereit, doch immer auf der Hut dabei vorgehend, nicht ohne den Rückweg sich offen zu halten, und im Zurückweichen das hinter ihm nicht aus dem Auge verlierend und jederzeit zur Umkehr bereit. So auch hier, wo allerdings der Kopf alt, aber nicht des Odysseus und wegen der Binde im Haar und wegen zu ruhigen Gesichtsausdrucks kaum zu diesem Werk gehörig, eher vielleicht zu einer kleinen Jünonstatue, wie die in Galleria de' candelabri 6. Auch ist der Hals modernes Zwischenstück, aber der Kopfansatz stellt das freilich auch sonst selbstverständliche Umwenden des Kopfes sicher.

Die jetzt wieder abgefallene Ergänzung gab ihm das gezückte Schwert in die Rechte, als überlegte er wieder, wie da er zuerst den satten Menschenfresser am Boden ausgestreckt liegen sah, ob er ihn mit dem Schwerte durchbohren solle (ι 299). Aber solcher Gedanke würde den eben errungenen Erfolg nur abschwächen, und zum Glück ist an Spuren noch zu erkennen, dass Odysseus, wie z. B. auf dem Sarkophag Robert II, Nr 39 und schon am Heroon von Gjölbaschi, Taf VII A r befriedigt mehr als überlegend die Rechte an seinen Bart legte. An der betreffenden Stelle vor der Brust, ist nämlich der Schwertriemen als moderne Arbeit am Ton des Marmors, an grösserer Breite und am sichersten an drei oder vier fehlenden Punkten kenntlich, und noch darüber noch sind die zwei auffallend schräg gezogenen kleinen Falten gleichen Ursprungs aus einer Abbruchstelle des Unterarmes zurechtgemacht.

Wie Odysseus zum Polyphem einen Bewegungscontrast darstellt, so zu ihm wieder der Gefährte oben, vorgeneigt, um zu schauen, die Rechte wohl in Erregung bewegt, die Linke von der ein Streifen mit dem Daumen alt, vielleicht am Schwertgriff. Seine Kopfneigung war wohl äusserlich durch die Rundung des Deciuskessels mit bestimmt, wovon heute nichts mehr zu erkennen ist. Der sonstigen entgegengesetzt, darf man dann wieder die Bewegung des ganz verschwundenen Dritten — Homer 335 wurde sogar noch zwei bieten — denken: näher dem Fürchterlichen mochte er nach oben gegen die Mitte zurücktreten, umblickend nach jenem und dem unter ihm liegenden Gefährten. Von dessen Kopf ist der obere Theil erhalten mit dem rechten Auge, einem kleinen Theil des linken, den in spitzem Winkel emporgezogenen Brauen, dazwischen dem trapezförmigen Zwischenstück zwischen Nase und Stirn. Alles in scharf geprägter Form.



II. Dass diese sich von selbst darbietende nur durch die unrichte Ergänzung verdunkelte Erklärung nicht früher ausgesprochen wurde, ist um so mehr zu verwundern, als ein schon von Visconti und später öfters

verglichenen Gegenstand gleichfalls das Kyklopenabenteuer, nur in einem etwas früheren Moment, darstellt.

Früher in der Villa Borghese, jetzt im Louvre, ist ein zweiter Dreifuss in Hochrelief mit Figuren zwischen den Beinen, von Visconti T. A IV 4, Bouillon III Basreliefs 25, Clarac 123, 249 m. s., von Tischbein-Heyne, Homer nach Antiken und R. Rochette, Mon. inéd. I 62, 2 ohne den Dreifuss abgebildet, hier nach neuer Aufnahme A. Giraudons, welche dank der grossen Zuvorkommenheit von Heron de Villefosse nach Beseitigung der modernen Zuthaten gemacht werden konnte, und zu welcher Etienne Michon die Güte hatte, über alles Fragliche nach sorgfältiger Prüfung sachverständige Auskunft zu ertheilen. Von Visconti wurde auch diese Darstellung auf Herakles und die Tödtung des Cacus bezogen, aber schon Heyne, Zoega, Clarac haben den Gegenstand richtig bestimmt. Polyphem, bequem angelehnt auf einen Felsen in seiner Höhle sitzend, welche wie dort, durch den tektonischen Einschluss des Dreifusses zu Erinnerung gebracht wird, hält in der Linken einen der zwei gegen den Boden geschmetterten Griechen; die Kürze Homers 344 lässt ja ungewiss, ob er ihn in jenem Augenblick auch schon gefressen. Die Rechte streckt er nach dem Humpen aus, welchen ihm Odysseus mit beiden Händen — es ist offenbar des Riesen eigener — hinhielt, während ein Gefährte aus dem einst mit beiden Händen gehaltenen Schlauche einschenkt.

Odysseus zeigt sich fast in Allem, hier wie dort am Stefeln Exomis, punktirtem Schwertriemen, in umgekehrter Bewegung glücklichermassen charakterisirt, zum Kyklopen gewandt, aber die Beine rechts zum Rucksprung gestellt. Der Kopf ist ja nun hier erhalten mit einem unter dem Kinne befestigten Pilos; kein Helm nach Michon; il semble plutôt que ce soit un bonnet de forme singulière avec une visière en avant et une partie retombante en arrière sur la nuque, und der Blick ist forschend auf den Unmenschen gerichtet, dessen Kopf der ganzen Haltung des Oberkörpers und der auf der Brust ruhenden Bartenden halber vorgeneigt zu denken. Dem Riesen gegenüber erscheint der behutsam sich Duckende als rechter Utis, wie er mit witziger Namensnennung eben in diesem Augenblicke bei Homer sich nennt.

Die ganze Composition kehrt in den wesentlichen Zügen auf etruskischen Urnen, römischen Sarkophagen, abgekürzt auf Lampen und in Resten zweier statuarischer Gruppen wieder. Alles auch R. Rochette von Brunn und zuletzt Robert, Sarkophagreliefs II S. 160, gesammelt. Nicht die Gruppe, oder deren mehrere, sondern eine Odyssee in Gemälden oder Reliefs war vermuthlich das Vorbild.

Kaum viel jünger als diese, jedenfalls noch in hellenistischer Zeit, wurden dann zwei Scenen daraus zum Schmuck von Reliefdreifüssen — die Composition ist für wirkliche Dreifüsse ungeeignet — verwandt, wie solches, ausser den von E. Reisch, Griechische Weihgeschenke S. 110 ff. gesammelten Beispielen, ja schon früher an den römischen Dreifüssen geschehen war, die Savignoni Aufsatz in den

Monum. antichi de' Lincei VII gesammelt hat, und noch früher an dem Dreifuss von Lucera, welcher in den Röm. Mitth. 1889, S. 3 behandelt ist. Auch das Original der zwei Dreifüsse mit Odysseusscenen war vermuthlich von Bronze oder noch kostbarerem Metall, vielleicht aus verschiedenen Stoffen Figuren, Dreifuss und die Basis mit der architektonischen Einfassung. Dass beide Reliefdreifüsse Gegenstücke waren zeigt sich, ausser der schon hervorgehobenen Uebereinstimmung des Figürlichen, schon in den Massen; V (der vaticanische) ist breit 0·380 M., B 0·570 M. im Ganzen, die Dicke von V beträgt 0·177, von B 0·15 M. Die ganze Höhe ist wegen Unvollständigkeit von V nicht zu vergleichen, aber die Figuren sind nahezu gleich. Odysseus mit dem ergänzten Kopf (ohne Kappe) ist V 0·41 hoch, in B 0·47 M. Die Figuren des Borghesischen sind bedeutend plumper und bei grösserem Ungeschick auch etwas grösser gehalten. Zum Ausgleich ist, weil vermuthlich das Gesammtmass auch in der Höhe einzuhalten war, die obere Figur links etwas tiefer gestellt und die Basis niedriger (0·75 statt 0·125 M.) gemacht und nur mit Ranken verziert, von der Art, wie sie an V nur den Schmuck der Seitenpfosten nicht allein vorne, sondern auch an den Aussenseiten bilden. Auch diese Seitenpfosten, sonst wie vorne unverziert, treten an B nur ganz unten noch über die Basis vor, darüber sind sie nur wenig vorspringend, auch den um den Figuren Platz zu machen, die dann auch von den seitlichen Löwenfüssen des Dreifusses keinen sichtbar werden lassen.

Der obere Theil des Dreifusses, an V ganz verloren, ist an B glücklicherweise ziemlich gut erhalten, durchweg Metallformen zeigend, der geriefte Kessel, die Beine daran mit einer Art von Blättercapitäl ansetzend, über dem ein Abakus mit Eierstab und Herzblatt liegt. Oben vor dem linken Bein und Crystal ist am deutlichsten eine kleine karyatidenartige Figur erhalten, eben kenntlich noch auch am rechten; beide, wie Mrehm bemerkt, »tournées de profil«, dass aber die gleiche Figur noch vor dem mittleren Bein Platz gefunden habe, bezweifelt eben derselbe.

III. Die Arbeit an B ist, wie gesagt, plumper, auch diese Einzelheiten des Dreifusses werden an V feiner ausgeführt gewesen sein. Dieser ist namentlich im Figürlichen so gut gearbeitet, dass man für einen Augenblick wohl an eine hellenistische Originalarbeit denken könnte, doch ist der Marmor, so auch von B, wie schon Visconti angab, italisch, und die Bohrarbeit in den Haaren und Falten, namentlich auch die je zwei kleinen Punkte des Augensternes weisen die Copie etwa der Mitte des 2. Jahrhunderts n. Chr. zu, und B dürfte noch um ein halbes Jahrhundert später sein.

Die Originale waren gewiss für bestimmten Zweck gearbeitet, an eine Mauer oder Wand gestellt, nicht, I mer, sondern etwa den Wasserstrahl einer Fontaine aufzunehmen. Dafür machte Visconti schon die Figuren und Masken von Meereswesen an der Basis geltend, diese, eine weibliche links, eine männliche rechts, in deren Haar Zoega Krebsscheeren sah, die heute nicht mehr deutlich sind, wohl

Okeanos und Tethys zu benennen. Wenn Visconti die weiblichen Figuren, welche mit zwei Fischschwänzen versehen, zwei Krummstäbe wie Hirten in den Händen halten, vielleicht in Erinnerung an den Proteus, δ 413, welcher sich zwischen seinen Robben lagert *ἐν μέσσῃσι νομεὺς ὣς πώεσι μήλων*, oder an die Meeresgethiere *ἃ μυρία βόσκει ἀγάστονος Ἀμφιτρίτη*, wenn diese Visconti Skyllen nannte, so streifte er die richtige Erklärung des Ganzen: in der That dürften diese Meeressymbole mehr als Bilder einen Hinweis auf die durch den geblendeten Sohn des Poseidon über Odysseus heraufbeschworenen Stürme und Irrfahrten enthalten. Findet sich doch ein ganz ähnliches Wesen in der Mitte einer Bronzeplatte bei Winckelmann Monum. ined. 156, an deren Griff Odysseus und ein Gefährte von den Widdern aus der Kyklopenhöhle getragen erscheinen und eine Sirene am Griffende. Warum aber die Dreifüsse mit dem Kyklopenabenteuer schmücken? Vielleicht ist die Frage vorwitzig, vielleicht aber auch zu beantworten. Ein Knirps, sagt Polyphem 515, habe ihn geblendet *ἐπεί μ' ἐδαμάσσατο οἴνῳ*, und kräftigem schildert Odysseus den Rausch des *οἰνοβαρείων* 373 und 361 *τρὶς μὲν ἔδωκα φέρων, τρὶς δ' ἔκπιεν ἀφραδίῃσιν*: im Unverstand trank er ungemischt den Wein, welchen der Spender Maron im eigenen Hause nur einen Becher auf zwanzig Mass Wassers zu trinken pflegte. Also zur Warnung dient diese Darstellung, den üblen Folgen unverständigen Genusses, zur Mahnung des Wassers beim Weine nicht zu vergessen. Solche Auffassung wird in überraschender Weise bestätigt durch das Bildwerk an einem Silberbecher von Bernay, abgebildet in A. de Prévost, Mémoire sur la collection de vases antiques trouvées en mars 1830 à Berthouville, pl. XI und das wichtigste Stück daraus auch in R. Rochettes Monuments inédits, I, S. 338. Babelons schöne Abbildung in „Le cabinet des antiques", Taf. XIV, lässt gerade diesen Theil des Bildes kaum sehen.

Zwischen Platanen sieht man da Altäre, Vasen, Cisten und anderes Geräth bacchischen Cultes, dabei von Eroten umspielt einerseits eine gliederhafte Kentaurin, andererseits den Kentaur. Offenbar des Bacchus voll, nicht zu wilder Ungebühr entflammt, wie andere Kentauren, sondern still in sich gekehrt, ein Weiser von der Art des Cheiron oder Pholos, schaut er auf das Saiteninstrument vor ihm oder den Krater, der an einem Pfeiler aufgestellt, geradeso, wie es für die Reliefdreifüsse vorausgesetzt wurde, den Wasserstrahl einer Fontaine aufnimmt. Und dieser Krater gleicht auch darin dem borghesischen Dreifuss, dass er mit derselben Darstellung in Abkürzung verziert ist, mit Odysseus, wie er dem Kyklopen den Humpen reicht. Denn offenbar ist es ein Irrthum, wenn Chabouillet, Le cabinet des médailles, n. 2807 und nach ihm Babelon, S. 44, den Herakles von einem Satyr einen Becher reichen lassen.

In der Odyssee ist der Kentaur Eurytion ein Gegenstück zum Kyklopen, nur dass jener vor dem Rausch die Unthat begeht, dieser *ἐπεὶ φρένας ἄασεν οἴνῳ μαινόμενος* φ 297, worauf ihm Nase und Ohren gekappt werden, wie jenem das Auge

rangebracht. Freilich fasst am Silberbecher wie Eros den Kentaur am Haare, aber doch scheint es nicht, als solle er hier gleich dem Kyklopen zur Warnung dienen wie bei Dichtern ja öfters, sondern jenem gegenüber vielmehr den im Bacchusdienst Gezüchtigten darstellen wie ihm denn ja auch — nach Zeuxis Erfindung — die Kentaurin nicht fehlt. Genug für die Reliefdreifüsse ist der Vergleich des Kraters auf dem Silberbecher in mehr als einer Hinsicht belehrend.

IV. Polyphem an beiden Marmordreifüssen und zum dritten Male am Becher von Bernay für Herakles versehen sollte das nicht für Sauer »Der Torso im Belvedere«, ins Gewicht fallen der mit seiner Ergänzung zum Polyphem bisher nicht viel Anklang gefunden hat? Hat Sauer Recht, dann war freilich Winckelmann bei seiner begeisterten Schilderung des verklärten Heros von allem Stilgefühl verlassen. Aber vielleicht hilft die neue Polyphemosdarstellung zu beweisen, dass diesmal vielmehr Sauer das Werk verkannte es noch etwas besser zu beweisen als die bisher bekannten, unter die Sauer zwar seinem Zweck zu Liebe eine Reihe ungehöriger Bilder aufgenommen hat, die aber selbst mit den wirklichen Polyphembildern zusammengenommen, dem zum Polyphem ergänzten Torso in ihrer Gesellschaft keinen Raum gewähren.

Keine plastische Darstellung des Kyklopen, kein Rest einer solchen stellt den Riesen in mehr als menschlicher Grösse dar, nur relativ gegen kleinere Menschen oder ihnen gleiche Nymphen ist er der Riese, am grössten die rohe capitolinische Copie und auch diese noch etwas unter menschlicher Grösse.

Das Ungeschlachte seiner Gestalt, seine μεγάλη σχῆμα, das στυγὸν σῆμα, das eine Auge von Anfang an vorausgesetzt, als ob wie im Namen des Kyklopen ohne weiteres verstanden, weiterhin wie in der Blendungsgeschichte gegeben, wo auch immer nur als eines erwähnt, diese Unform und das Ungeschlachte des ἀνδρὸς ist vom Dichter in wenigen kräftigen Strichen gezeichnet, welche für das Auge auszuführen wohl auf lange allein die Malerei ausführte, darnach die Plastik mit einer greifbareren Formenbestimmtheit zurückhaltender als die mehr im Abstand ihre Geschöpfe zeigende Malerei. Aber der Capitolinische, der Albanische (des Reliefs), V und B lassen doch das Unproportionirte der grossen Rumpfes, der dicken Köpfe, B selbst der Füsse erkennen, das ungeschickte Stirnauge, darunter zwei leere Augenhöhlen, so auch der Turiner Kopf zwei nachträglich gemachte, sozusagen stumpfgemachte Augen der Capitolinische und darüber zwei mächtig breite Brauen. Starke Behaarung in griechischer Kunst überhaupt ein Abzeichen wilder und roherer Wesen, eignet auch dem Kyklopen. Sein wirres Zottelhaar über kurzem Nacken an V wurde von Visconti sogar für die Mähne des Löwenfelles gehalten, da doch, wie Zoega nicht entging, der Kopf des Katzenthieres über der linken Schulter kenntlich ist. Ähnlich ist es am Alb., dazu der struppige Bart, der bei B und vom grossen Munde bei Alb. tief auf die Brust hinabreicht. Behaarung unter den Achseln und um die rechte Brustwarze an V, und das Scham

haar gegen den Nabel hinaufwachsend an B. Dann die Rohheit in Haltung und Bewegung, auch sie von Homer vorgezeichnet. Seine selbst hat das bequeme Sitzen des faulen Riesen an Alb. betont, an B. ist es ähnlich. Wie er in der Odyssee vollgefressen zwischen seinem Vieh sich streckt, so liegt er auf dem Catm.-relief gleich dem rüpelhaften hinbenommenen Faun da. Von grimmigem Schmerz erweckt und sich erhebend hat seine Bewegung in V. dann auffallende Ähnlichkeit mit dem Jüngling von Subiaco, aber nicht nur die Kopfhaltung, gehoben bei diesem, geneigt bei jenem, unterscheidet sie: durchweg fehlt dem Kyklopen wie das Schlanke, Elegante der Gestalt, so auch die Geschmeidigkeit des Rhythmus der Bewegung, die dem Knaben so grossen Reiz verleiht, da er ja auch das Knie nicht wirklich aufstützt, wie noch Polyphem V., dessen Bewegung trotz der Kleinheit doch scharf charakterisiert ist als gewaltsam, hart und eckig. Kurz in Form und Bewegung des ganzen Körpers, nicht nur am Kopfe verräth sich der Kyklop, mag er um Galathea werben, mag er mit Odysseus zu schaffen haben.

Wo ist nun von aller dieser an so viel kleineren und minder sorgfältig ausgeführten Werken kenntlichen Charakteristik auch nur der leiseste Zug an dem übermenschengrossen Torso, dessen Grösse allein schon, wie gesagt, ihn von allen bekannten Polyphembildern scheidet, wenn aber einmal zugegeben, immer noch eher für den Besieger des Odysseus als für den Liebhaber Galatheas sich schicken will? An seinem Körper nichts von roher unveredelter Form, vielmehr jeder Muskel klar und classisch entwickelt, Kraftfülle allerdings, die seit Euphranor und Lysippos den Helden und zumal dem obersten von Allen verliehen ist, in den Proportionen lysippisch, biegsam der gedrungene Rumpf, die Oberschenkel kraftstrotzend im oberen Theil, schlank gegen das Kniegelenk.

Der Kopf fehlt, aber der Nacken ist bei allen Kraft nicht kurz und gedrungen ein Hals wie des Kyklopen V. oder Alb. würde ihn schwerlich in dieser Weise freigelassen haben. Jedenfalls zeigt die zwischen zwei grossen Bruchflächen erhaltene Halsgrube, unbedeckt wie sie ist, dass der Bart ganz anders war als an B., V. und Alb. Keine Spur ferner von Achselhaar, das Schamhaar normal. Kurz kein Zug, den einem nachlysippischen Herakles zuwiderliefe, keiner, der den ungeschlachten Riesen verriethe.

Und nun die Haltung. Frei sitzt der Mann da auf dem fellüberdeckten Felsen ohne Möglichkeit sich anzulehnen nicht nur, sondern ohne jegliche Andeutung und man kann sagen ohne jede Möglichkeit einstigen Vorhandenseins von stylischem Beiwerk, ganz ohne welches den Verliebten darzustellen ein künstlerischer Missgriff, gewissermassen eine negative contradictio in adjecto gewesen wäre. Ganz im Gegentheil sind Fels und Fell durchaus nebensächlich behandelt: dem Künstler kam es offenbar auf die Kraftgestalt des Mannes an. Dass das Fell von einem Katzenthiere ist, sieht jeder, dass es nicht von einem Löwen sei, ist zwar behauptet

— und das war der Ausgangspunkt für Sauer — ohne zu beweisen ist es nicht da der Theil des Felles, wo die Mähne sich zeigen müsste, wenn auch nur andeutend, wie es diesem Künstler so gut wie anderen genügen mochte, nicht bloss sehr verschliffen, sondern so gut wie ganz weggebrochen ist.

Wie nun freilich die Haltung weiter war, das ist ja fraglich. Die besonders durch ein Stuckrelief des Grabes zu Via Latina nahegelegte Ergänzung zum kitharspielenden Herakles hat zwar noch neuerdings Beifall gefunden, aber sie ist durch die Bildung des rechten Brustmuskels und namentlich durch die Keule ausgeschlossen. Dass der verliebte Polyphem nicht lässig bequem, sondern in gezwungener Haltung nicht nach nahendem Bauern, sondern in gröbliche Sinnen dasitze, dass er nicht etwa mit der Geliebten tändelnd, sondern, das Auge mit der Hand beschattend, sie zu erspähen sich mühte und dabei mit der Rechten nach der Keule griffe, als gälte es einen Bären oder Schlummernden zu erschlagen, das Alles fällt so vollständig wie möglich aus dem Rahmen, in welchen er gehören musste, heraus.

Was also dann? In Kürze zum Schlusse ein Vorschlag: die Lösung kann nur durch kunstfreundliche Herstellung unter archäologischem Beistand erfolgen. Der Keulenansatz aussen am linken Bein, schräg hinauf oder näher zum Körper ist der nothwendige Ausgangspunkt. Die Keule kann, woferne nicht ungewöhnlich lang, nicht von der Linken, weil der Oberarm zu tief herabkommen würde wie bei Hasse, sondern — darin ist Sauer beizustimmen — nur von der Rechten gehalten sein. Ihm kann sie selbstverständlich nicht gestanden haben.

Dennoch aber muss der linksseitlichen Stellung halber die Linke zur Keule Beziehung gehabt haben. Der Wanderer eines Florentiner Reliefs Amelung (Führer n. 123) und mehr noch der Thoas des berühmten Iphigeniebildes (Mon. ined. d. Inst. VIII T. XXII) sind es, welche das aus jener Spur sich ergebende agjar nur etwas modificirt darbieten: die Rechte fasste, sich darüber legend, das Keulenende und der linke Unterarm lag auf der Rechten, allerdings ein agjar der Ruhe, wie es von der Lässigkeit gefordert hatte, die Modification des Tarentiner Kolossen von Lysipp. Wie dieser, man nach der vollständigen »Thoas« wahrscheinlich vorwurfsvoll zum Vater Zeus aufblickend, da aber nicht den Kopf stützend und die Hacke zur Stallreinigung in der anderen Hand, wie der Tarentiner auf dem Hatterrelief (Mon. d. Inst. V. Taf. VIII) nachgebildet erscheint — das sah schon Stephani — sondern wie der Alexander Lysipps das Hauptwerkzeug seiner Thaten, die Keule haltend und zugleich als Stütze des Armes benutzend. Der Wendung nach oben halber ist die Keule aussen an das linke Bein gestellt statt innen wie bei Thoas. Für diesen ist die Keule augenscheinlich ein fremdes Attribut, aber das dem König eignende Schwert war als Stütze der Hand zu kurz und ist ihm darum auf den Schooss gelegt.

Dieser Ergänzung des Torso kam schon Stephani, Der ausruhende Herakles S. 149, recht nahe, indem er, wie nach ihm Sauer, die Keule von der Rechten

gefasst und auf dieselbe — allerdings nicht auf die Hand — den Unterarm oder die Hand gelegt dachte, aber freilich eingeklungen in der Nähe des Kinnes, endlich auch die nahe Verwandtschaft mit dem lysippischen Kolosse erkannte.

Vielleicht ist die Vermuthung gestattet, dass nicht Apollonios erst, sondern schon Lysippos selbst den Helden aus der fast peinlichen Enge des elischen Abenteuers heraushob, zur Höhe eines weiteren Rückblickes auf sein ganzes mit dieser Keule durchgekämpftes Leben, was nur deutlicher werden könnte, wenn etwa die hängende Linke die Hesperidenäpfel hielt. Die starke Betonung des Menschlichen auch in dem gewaltigsten Helden war ja dem Lysippos in besonderem Masse eigen.

Obiges war längst geschrieben, da stiess ich bei Durchsicht des römischen Institutsapparates auf die unterstehend wiedergegebene Zeichnung des pompejanischen Wandgemäldes Sogliano 473. Unverkennbar stellt es Herakles dar, im Wesentlichen so dasitzend, wie für den Torso vermuthet wurde; denn dass die Hände vertauscht sind, ist nebensächlich. Trotz oder vielmehr wegen der durchbrechenden Victoria ist es klar, dass das Gemälde auf ein plastisches Vorbild zurückgeht. Auf älteren Vasen habe ich das σχῆμα vergebens gesucht; auf unteritalischen findet man es verwendet. Auch hier zeigt die schwierige Verkürzung des einen Armes, dass die Plastik das Vorbild lieferte; und bei dem Pelops z. B. der Vase Mon. ined. d. Inst. V, 22 ist gerade wie beim Torso das stützende Schwert aussen an den Oberschenkel gestellt.

EUGEN PETERSEN



AMPHIARAOS



Die im letzten Jahrzehnt aufgedeckten Heiligthümer des Amphiaraos haben im Vergleiche mit dem athenischen Asklepieion nur eine geringe Ausbeute von Votivreliefs ergeben. Das künstlerisch werthvollste darunter dürfte das in Oropos gefundene Reliefbruchstück sein, das nebenstehend nach einer Photographie des deutschen archäologischen Institutes[1] — leider nicht in vollkommen genügender Weise — abgebildet ist. Da der Finder des Reliefs, Leonardos, in dem kurzen Berichte Ἐφημερίς 1887, S. 61 keine Gelegenheit hatte, das Stück eingehender zu würdigen, mag es gestattet sein, das bisher Versäumte an dieser Stelle nachzuholen.

Das Relief ist 34 Cm. breit, 41,5 Cm. hoch, die untere Kante ist rechts noch erhalten. Wie die Form des architektonischen Rahmens lehrt, besitzen wir nur etwa die Hälfte des ursprünglichen Weihgeschenkes; offenbar waren in der verloren gegangenen linken Hälfte zwei oder mehr Adoranten dargestellt. Die Hauptfigur in dem erhaltenen Stücke, der auf den Stab gelehnte bärtige Mann, ruft uns sofort einen oft wiederholten Asklepiostypus ins Gedächtniss, der unverkennbar auf ein Original aus dem letzten Drittel des 5. Jahrhunderts zurückgeht. In solcher Haltung, mit dem unter die rechte Achsel geschobenen Stabe, die vom Mantel umhüllte Linke an die Hüfte legend, tritt uns der Heilgott in bekannten Statuen der Uffizien (Dütschke III 197, Amelung, Führer n. 94) und des Neapler Museums (Roscher, Lexikon der Mythologie I 634) entgegen. Selbst das wulstartige Haarband, das jene Statuen zeigen, scheint auch im Reliefbilde vorhanden gewesen zu sein. Da der gleiche Typus auf zahlreichen Weihreliefs des athenischen Asklepieion, auch schon auf einem der ältesten (Athen. Mitth. II T. XV) wiederkehrt und später als Beizeichen auf den

[1] Archäol. Anzeiger 1891, S. 82, Oropos n. 9; eine zweite Aufnahme desselben Reliefs Archäol. Anzeiger 1893, S. 60, n. 18.

17*

Tetradrachmen des Menedemos und Epigenes sich findet,[1] so darf er mit Wahrscheinlichkeit auf das Tempelbild des athenischen Asklepiosheiligthums zurückgeführt werden, in dem ich eine Schöpfung des Alkamenes vermuthet habe.[2]

Trotz dieser Uebereinstimmung mit bekannten Asklepiosbildern werden wir zögern, die Relieffigur mit dem gleichen Namen zu benennen. Leonardos hat den bartigen Mann kurzweg als Amphiaraos bezeichnet, und so haben gewiss der Stifter des Weihgeschenkes und Alle, die in altgriechischer Zeit das Relief in Oropos beschauten, den Gott benannt. Aber man darf fragen, ob auch schon der Künstler des Reliefs bei seiner Arbeit an ein Bild des Amphiaraos gedacht hat. Es wird sich später ergeben, was etwa auf diesen Einwand eine Antwort möglich ist.

Hinter dem bärtigen Heilgott sehen wir eine sitzende Frauengestalt, deren Tracht und Haltung aus von zahlreichen attischen Grabreliefs geläufig ist. Ὑγίεια ἐπὶ βράχου καθημένη, sagt Leonardos, aber der Sitz der Frau ist nicht eine beliebige Bodenerhebung, sondern ein Omphalos, und dies mag für Hygieia zunächst befremdlich erscheinen. Doch suchen wir unter den Göttinnen, die mit Heilgöttern verbunden werden konnten, vergeblich nach einer Gestalt, für die der Omphalossitz charakteristisch wäre. Denn an Themis, die auf der Petersburger Kyrtienvase Nr. 1793 nach Stephani's Beschreibung auf dem Omphalos sitzend dargestellt ist,[3] wird man nicht denken dürfen, und für die seinerzeit von Wieseler vertheidigte Meinung, dass der Omphalos das Wahrzeichen der — auch im Amphiareion verehrten — Hestia sei, fehlt es, soviel ich sehe, durchaus an Belegen. Den Weg zur richtigen Erklärung des Omphalos auf dem oropischen Relief kann uns, glaube ich, ein Relief der Sammlung Barracco weisen, das (aller Wahrscheinlichkeit nach) aus dem Pythion von Ikaria stammt.[4] Während nämlich auf der Mehrzahl der ikarischen Reliefs (American journal of archaeology V. T. XI. S. 473) Apollon auf dem Omphalos sitzt, Leto und Artemis neben ihm stehen, sehen wir auf dem Relief Barracco Leto auf dem Omphalos, der dem Apollon angehört, sitzend, neben die Apollon und Artemis stehend dargestellt. Ganz ebenso wird auf dem Relief von Oropos der Omphalos, den der Künstler in gewohnter Freiheit wie einer Göttin als Sitz hat benützen lassen, dem danebenstehenden Heilgotte anzuweisen sein. Vielleicht ist es nicht zufällig, dass gerade bei den statuarischen Repliken jenes Asklepiostypus, auf den auch die Figur des oropischen Reliefs zurückgeht, der Omphalos als Beizeichen üblich ist. Dann kann aber die Göttin

---

[1] Journ. of hell. studies VIII, 46 T. 77 XII 11—15. Brit. Mus., Catal. of coins, Attica, S. 65 T. XI 6.

[2] Kranz Vindobonensis (1893), S. 20. Jahreshefte des österr. archäol. Institutes I, 88. Soeben hat Kjellberg, Asklepios II, S. 22 (Universitätsschriften von Upsala 1894—1897) diese Zuweisung ausführlicher zu begründen unternommen. Vgl. auch Thraemer bei Pauly-Wissowa unter Asklepios, II, 1692.

[3] Compte-rendu von St. Petersburg 1860, T. II. Wiener Vorlegeblätter A. T. IX, vgl. Strube, Bilderkreis von Eleusis, S. 96. Die Abbildung lässt über die Art des Sitzes Zweifel.

[4] Collection Barracco herausgeg. von Bruckmann mit Text von G. Barracco und W. Helbig (1893—1894) T. 30, vgl. Zeitschrift für bildende Kunst N. F. VI, 290. CIA IV, 2, 1190 c.

die er in ein so vertrauliches Verhältniss zu dem Heilgott gesetzt ist, in der That niemand Anderes sein als Hygieia.

Für die vorher berührte Frage nach dem Namen dieses Heilgottes kann aber weder die Beigabe des Omphalos noch die Anwesenheit der Hygieia die Entscheidung geben. Denn auch dem Amphiaraos konnte wohl der Omphalos eignen, sei es dass er als delphisches Symbol des Orakelgottes und Wahrzeichen Apollons von Asklepios herübergenommen wurde, sei es, dass er dem oropischen Gotte auf Grund seiner ursprünglichen Wesenheit als einem unter der Erde hausenden Gotte zukam (vgl. Rohde, Psyche[II] 132). Hygieia aber hat natürlich als Gesundheitsgöttin wenigstens in der Volksvorstellung neben dem Heilgotte Amphiaraos ganz ebenso wie neben Asklepios und neben dem athenischen Amynos (Athen. Mitth. XVIII 238, XXI 291) schon früh eine Stelle erhalten. Für das athenische Heiligthum des Amphiaraos ist dies schon für die Mitte des 4. Jahrhunderts durch das *Athene* 1891, S. 89, n. 25 erwähnte Votivrelief inschriftlich sichergestellt, vgl. CIA IV 2, 83 c. Ebenso erscheint auf zwei fragmentirten Weihreliefs, die aus dem Amphiareion von Rhamnus in das athenische Nationalmuseum gelangt sind, eine weibliche Gottheit, die mit Sicherheit als Hygieia bezeichnet werden darf. In Oropos reichen zwar die Weihinschriften (CIGS 311, 312, 412), die neben Amphiaraos Hygieia nennen, nicht über das 1. Jahrhundert v. Chr. hinauf. Allein der grosse, von Pausanias beschriebene Altar, auf dem Hygieia neben den Heilgöttinnen eine Opferstätte innehatte, ist gewiss identisch mit dem schon CIGS 4255 (um 330) erwähnten, noch in den Fundamenten erhaltenen Altarbau, dem auch die Steinplatte mit der Inschrift *Ἀμφιαράῳ Ὑγιείᾳ* (Ἐφημ. ἀρχ. 1885, 155, CIGS 421) zugewiesen werden muss, so dass doch wohl auch die von Pausanias berichtete Eintheilung der Opferstätten und damit auch der Hygieiacultus schon für die erste Hälfte des 4. Jahrhunderts vorausgesetzt werden darf. Und gewiss ist der Aufnahme der Gesundheitsgöttin in den officiellen Cult ihre volksthümliche Verehrung lange vorausgegangen.

Ob Hygieia auch in ein verwandtschaftliches Verhältniss zu Amphiaraos gesetzt wurde — wie Jaso bei Aristophanes Fragm. 21 K. als Tochter des Amphiaraos galt[1] — mag dahingestellt bleiben. Es könnte beachtenswerth scheinen, dass Hygieia auf den athenischen Asklepiosreliefs ihrem töchterlichen Verhältniss entsprechend neben Asklepios stehend dargestellt zu werden pflegt, während auf dem oropischen Relief die sitzende Göttin einen mehr matronalen Charakter zu haben scheint. Allein es ist wohl möglich, dass diese Darstellungsweise durch rein künstlerische Rücksichten, etwa durch solche Vorbilder wie das athenische Relief mit Demeter und Asklepios Athen. Mitth. II T. 12 (Girard, L'Asclépieion d'Athènes T. II, CIA II 1449) bestimmt worden ist.

[1] Schol. Arist. Plut. 701; Hesych. *Ἰασώ*, vgl. Lozier, Griechische Gottesnamen 168.

Noch haben wir die Anwesenheit des Pan auf dem oropischen Relief aufzuklären. In einer Vertiefung des Grundes wird links oben der Kopf des Gottes sichtbar, während die Gestalt wir hinter einer Terrainerhebung verborgen gedacht werden soll. Er zeigt den auf der Mehrzahl der Nymphenreliefs üblichen Typus mit langen, spitzen Ziegenhörnern (die auf der Abbildung S. 139 nicht deutlich geworden sind). Linkshin gewendet bläst er auf der Hirtenpfeife; er war offenbar nicht allein — auch die Contour des vertieften Grundes zeigt dies an — vielmehr waren links von ihm die Nymphen, wohl geführt von Hermes, in Halbfigur oder nur bis zur Schulterpartie sichtbar, über den Adoranten auf der linken Hälfte der Reliefstafel dargestellt. Eine volle Analogie bietet das — durch seine Inschrift dem Jahre 329/8 zugewiesene — Bendisrelief der Sammlung Jacobsen in Kopenhagen, das kürzlich Hartwig (Bendis T. I. S. 4) und Trendelenburg (Bendis, Berlin 1898) veröffentlicht haben. Dort sehen wir links von Bendis und dem auf seinen Stab gelehnten Gott zwei kleingebildete Adoranten und über ihnen in einer Vertiefung des Grundes Hermes und die Nymphen, nur mit halbem Leibe sichtbar, rechtshin schreitend, und links am Rande den Kopf des Pan, der auf der Syrinx bläst. In ähnlicher Weise sind, worauf mich Emanuel Loewy aufmerksam macht, auf einem Reliefbruchstück aus dem Piräus (Athenisches Nationalmuseum 1459, Sybel, Katalog S. 145 n. 40) über einer Gruppe thronender Götter Hermes und die Nymphen, nur bis zu den Schultern sichtbar, angebracht. Auch an das bekannte Votivrelief der attischen Wäscher im Berliner Museum (Beschreibung der antiken Skulpturen 709, CIA II 1327) darf erinnert werden, wo im oberen Streifen innerhalb einer Felsgrotte Hermes mit den Nymphen in Halbfigur, links Acheloos, rechts der hockende Pan dargestellt sind; doch ist dieser Streifen durch die dazwischengesetzte Weihinschrift von der Darstellung der grossen Götter (Demeter, Kore, vor denen ein Mann mit seinem Pferde) scharf getrennt, während bei den anderen obengenannten Reliefs — offenbar unter dem Einflusse von Vorbildern der Malerei — der Versuch gemacht ist, die Nymphen und Pan mit den Hauptfiguren in eine einheitliche Composition derart zusammenzuziehen, dass sie im Hintergrunde (oder in einer Höhle) innerhalb desselben Bildrahmens wie die Hauptgötter anwesend erscheinen.

Die Anwesenheit von Pan und den Nymphen, neben denen vielleicht auch noch Acheloos dargestellt war, soll aber nicht nur die Bedeutung einer landschaftlichen Charakteristik haben, sondern uns anzeigen, dass auch diese Gottheiten einen Antheil an dem Weihgeschenk haben oder doch an der Heilung mitgewirkt haben, die den Anlass des Anathemas bildete. In allen den Bezirken der Heilgötter, die eine Quelle umschlossen oder am Bachesrand in schattigem Waldthal lagen, musste auch den Nymphen und ihrem bocksfüssigen Spielmann Pan eine Rolle zufallen. In Oropos hatten die Nymphen zusammen mit Pan, Acheloos und Kephisos eine besondere Opferstätte an dem grossen Altar (Paus. I 34, 3) und man würde ge-

neigt sein, in der Darstellung der Nymphen einen für ein oropisches Weihgeschenk besonders charakteristischen Zug zu sehen, wenn die Nymphen nicht ebenso auf dem Bendisrelief wiederkehrten und wenn nicht auch im athenischen Asklepieion und in seiner Nachbarschaft mehrere der bekannten Nymphenreliefs (Milchhöfer Athen. Mitth. V. 216) sowie ein Altar für Hermes, Pan und die Nymphen (CIA II 1671 aus dem 4. Jahrhundert v. Chr.) sich gefunden hätten.

Muss man also noch in der Vorsicht so weit gehen, zuzugeben, dass auch durch diese individuellen Züge die Frage nach der ursprünglichen Bestimmung des Reliefs noch nicht mit Sicherheit entschieden werde, so hat doch offenbar der Stifter des Weihgeschenkes sein Anathem mit soviel Rücksichtnahme auf die Verhältnisse des oropischen Heiligthums ausgewählt, dass wir ihm nicht zutrauen dürfen, er habe blos missbräuchlich oder aus Unverständnis in seinem Relief eine Asklepiosfigur als ein Bild des Amphiaraos angesehen wissen wollen. Vielmehr drängt sich der Schluss auf, dass er ein solches Relief als Anathem für Amphiaraos nur dann in Oropos weihen konnte, wenn dort eine anderweitig charakterisirte Darstellung des Gottes überhaupt nicht bekannt war. Und dieser Schluss wird zur Gewissheit, wenn wir sehen, dass auch alle sonst nachweisbaren Bilder des Amphiaraos ausnahmslos den Asklepiostypen gleichen, wobei natürlich nur von den Bildern des göttlich verehrten Amphiaraos die Rede ist, nicht von den Darstellungen, die Amphiaraos als eine Figur des thebanischen Sagenkreises zeigen.

Zunächst ist hier auf die schon vorher herangezogenen Votivreliefs aus den Amphiaraosheiligthümern von Rhamnus und Athen zu verweisen, die etwa der Zeit von 360—320 angehören mögen und den Gott durchwegs unter dem Bilde des Asklepios vorführen.[1] Gerade in Oropos lassen sich aber auch noch statuarische Darstellungen des Gottes im »Asklepiostypus« nachweisen. Es sind dies zwei im Heiligthume selbst gefundene Torsi, die mit Sicherheit als Votivbilder des Amphiaraos angesehen werden dürfen. Der eine, unterlebensgrosse,[2] zeigt den Gott, wie er, auf dem rechten Beine aufruhend, den von der Schlange umwundenen Stab unter die linke Achsel einstemmt, während er die rechte Hand an die Hüfte legt; das Himation, das um den linken Arm gezogen ist, lässt den Oberkörper frei; die Anlage der Figur gleicht also dem Asklepiostypus Athen. Mitth. XVII T. II, den Wolters mit Recht praxitelischer Kunstweise zugewiesen hat.

Der andere — lebensgrosse — Torso (Πρακτικά 1891, 12. Ἐφημ. ἀρχαιολ. 1892, 52) der nach dem Ausweis der zugehörigen Weihinschrift etwa dem Anfang des 3. Jahrhunderts v. Chr. angehört, lehnt sich im Motiv an ältere Vorbilder an. Der Gott (mit rechtem Standbein, linkem Spielbein) hat das Himation, das auf der linken Schulter liegt, um Rücken und Unterleib geschlungen, so dass der ober

[1] Athén. 1891 S. 81 f. 117. vgl. A. Körte Athen. Mitth. XVIII, 243.

[2] Πρακτικά 1887, 16. 1890, 8. Ἐφημ. ἀρχαιολ. 1890, 32. Photogr. d. k. deutschen archäol. Instituts in Athen, Oropos 15 (Archäol. Anzeiger 1893, 60).

mässige Theil des Gewandes über den vorgestreckten linken Unterarm fällt; die Attribute fehlen, doch ist die abgebrochene rechte Hand erhalten; ihre gekrümmten Finger könnten einen Stab gehalten haben.

Ausser diesen beiden Torsen ist im Amphiareion überhaupt keine Statue gefunden worden, die als Bild des Gottes gelten könnte. Das Bruchstück eines kolossalen linken Armes aus parischem Marmor, in dem man einen Ueberrest der Tempelstatue vermuthen darf, giebt leider keinen genügenden Anhalt, um von der Statue ein Bild zu gewinnen (vgl. Photographien des deutschen archäologischen Institutes in Athen, Gruppe 19 und 20 (Archäol. Anzeiger 1893, S. 60). Der Arm ist nackt, der nur theilweise erhaltene Unterarm ist vorgestreckt; die Gesammtlänge des Stückes (Oberarm mit Schulteransatz und gekrümmtem Ellenbogen) beträgt 1,09, der Umfang des Unterarmes 1,02 M.; die Statue hatte also reichlich doppelte Lebensgrösse. An der äusseren Fläche sowohl wie in der Armbeuge ist der Marmor rauh belassen, so dass man vermuthen möchte, es habe hier ein Gewand aus Metallblech darüber gelegen, und ebenso scheint auch die Form des viereckigen Zapfens, mittelst dessen der Oberarm in die Schulter eingelassen war, auf ein Akrolith zu weisen. Da Pausanias I 34, 3 das Tempelbild als *ξόανον λευκοῦ λίθου* bezeichnet, so wäre noch eine genauere Nachprüfung des Sachverhaltes erwünscht.[1]

Nicht viel sicherer ist, was sich aus der noch erhaltenen Basis des Tempelbildes über die Haltung der Figur ermitteln lässt. Zu dem aus zwei Blöcken bestehenden unteren Bathron (160 × 168 Cm. im Geviert), das ich 1892 im Tempel sah, hat sich, wie ich einer freundlichen Mittheilung von Wolters entnehme, auch der 73 Cm. hohe Oberstein aus blauem Kalkstein (116 × 92) gefunden, der oben eine Einlassung für die Plinthe der Statue aufweist. Diese Einlassung würde in ihren Massen (grösste Breite 1,04, grösste Tiefe 0,76 M.) wie in ihrer Form gut für die Statue eines Mannes von etwa doppelter Lebensgrösse passen, der unter der einen Achsel den Stab schräg aufgestemmt hat. Das Tempelbild könnte also sehr wohl denselben Typus wiedergegeben haben wie die Hauptfigur des Reliefs. Aber mehr als eine Möglichkeit lässt sich für diese Annahme nicht beanspruchen.

Uebrigens dürfte man auch dann nicht an eine Abhängigkeit des Reliefs von dem Tempelbilde denken, denn man wird den Tempel, mit dem die Statuenbasis ungefähr gleichzeitig ist, nicht bis zur Mitte des 4. Jahrhunderts hinaufrücken dürfen,[2] während das Relief noch der ersten Hälfte des 4. Jahrhunderts zuzuweisen ist.

[1] Eine oropische Bronzemünze aus der Zeit des Caracalla (Journ. hell. VIII S. 49, T. 77, EE XVIII) zeigt den Gott stehend mit Scepter in der Linken, eine Schlange zu seinen Füssen. Sollte dieser Typus auf ein zweites Tempelbild zurückgehen?

[2] Dörpfeld, der Mittheil. 1884, 53 den Tempel hellenistischer Zeit zugewiesen hat, hält, soviel ich weiss, jetzt, wo die Bautheile des Tempels vollständiger bekannt sind, auch eine etwas frühere Entstehung des Tempels für möglich.

Dass die Figur des bärtigen Gottes dem auf Alkamenes zurückgeführten Asklepiostypus sehr nahe steht, ist schon vorher betont worden; doch verräth sie in einer Reihe von Zügen auch bereits den Einfluss einer jüngeren Zeit: die geschwungenen Linien der vorgeneigten Gestalt sind stärker betont, Oberkörper und Arm weiter entblösst, die Falten des zusammengeschobenen Himation mannigfaltiger gebrochen — wir werden damit schon in die Richtung gewiesen, die späterhin zu dem praxitelischen Asklepiostypus führte, wie ihn die epidaurische Statuette (Athen. Mitth. XVII T. III) zeigt. So werden wir trotz des strengen Kopftypus — gerade hierin zeigt sich ja in den Votivreliefs häufig ein conservativer Charakter — das Relief erst um 380 oder 370 entstanden denken, ein Ansatz, zu dem auch die Art der Reliefarbeit, ebenso wie das Hervortreten malerischer Einflüsse (in der Anordnung der Gestalten des Pan und der Nymphen) auf das Beste sich fügen. Gegenüber den vorher erwähnten Reliefs und Statuen verbleibt dem oropischen Relief der Anspruch, das älteste Zeugniss für die Uebertragung des Asklepiostypus auf Amphiaraos zu sein, und es erwächst uns daher angesichts dieses Reliefs auch die Pflicht, zu erörtern, in welcher Weise diese Gleichstellung der beiden Göttergestalten zu erklären ist.

In erster Linie gewiss dadurch, dass im 4. Jahrhundert Amphiaraos genau ebenso wie Asklepios fast ausschliesslich als Heilgott verehrt wurde und auch in der Art der Heilungen (Incubation, Traumorakel) von Asklepios sich kaum unterschied. Für den Gott der Heilkunst aber, den hülfebereiten, freundlich sich neigenden, war um 420 durch die attische Kunst jener vorher besprochene Typus des göttlichen Arztes geschaffen worden, neben den es kaum möglich erscheinen mochte, eine zweite gleichberechtigte Gestalt zu setzen. So hat man keinen Versuch gemacht, für die anderen Heilgötter aus ihrer, vielleicht wenig volksthümlich gewordenen Cultgeschichte eine Handhabe zu individueller Charakteristik zu gewinnen, sondern sich begnügt, sie alle, den Amphiaraos wie den Amynos (A. Körte Athen. Mitth. XXI 293) und Trophonios (Paus. IX. 39 4) einfach in derselben Gestalt wie Asklepios zu denken und darzustellen. Dass der handwerksmässige Kunstbetrieb des 4. Jahrhunderts bei dieser Gleichsetzung der Göttergestalten seinen Vortheil fand und ihr weiteren Vorschub leistete, mag dabei auch nicht ohne Einfluss geblieben sein.

Ermöglicht war diese völlige Unterordnung des Amphiaraostypus unter die Bildgestalt des Asklepios vor Allem gewiss auch dadurch, dass bei der localen Beschränktheit des Amphiaraoscultus bis zum Ende des 5. Jahrhunderts kein besonderer Typus für den Gott zu allgemeiner Geltung gelangt war. Dennoch kann es vorher nicht ganz an Versuchen gefehlt haben, ein Bild des Gottes zu schaffen. In welcher Richtung sich diese Versuche in der Phidiasischen Epoche bewegt haben, das kann uns das als Schlussvignette abgebildete, nur 7 Cm. hohe Köpfchen zeigen, das in dem Amphiaraosheiligthum von Rhamnus gefunden worden ist und

seiner Erfindung wie seiner Arbeit nach nicht an die Zeit des Parthenons herangerückt werden darf.[1]

Zunächst kann es freilich fraglich erscheinen, ob wir diesem Köpfchen auch wirklich den Namen des Amphiaraos geben dürfen, da Zweifel darüber bestehen können, ob Amphiaraos schon zur Zeit, da das Köpfchen nach Rhamnus gelangt ist, der Inhaber jenes auf felsiger Höhe gelegenen Rhamnuntier Heiligthumes war, das wir als Amphiareion kennen. Eine im Tempel gefundene Weihinschrift des 3. Jahrhunderts v. Chr. lautet nämlich: Ἱεροκλῆς Ἥρωος Ἀριστομάχῳ Ἀμφιαράῳ (Ἐφημερὶς 1891, S. 126, n. 24). Aristomachos ist ein wenig bekannter Gott, der in Marathon verehrt wurde und der späteren Zeit als *ἥρως ἰατρός* galt;[2] man hat ihn daher auch mit dem *ἐν ἄστει* verehrten »Heros Arzt« (CIA II 404) identificieren wollen (Schol. Demosth. p. 437 zu XIX, 249), was sicher irrthümlich ist, da dieser, der ursprünglich gewiss eine selbständige Gottheit war, später vielmehr mit Amphilochos verbunden oder verschmolzen worden ist.[3] Wir werden in dem marathonischen Aristomachos, mit dem wir den in der Rhamnuntier Inschrift genannten gleichsetzen müssen, einen jener localen, in der Erde hausenden Götter erkennen dürfen, der ursprünglich als Gott von allgemeiner Bedeutung verehrt, später auf die Wirksamkeit als Heilgott beschränkt wurde (vgl. Rohde, Psyche I², 113 f.). Dass dieser späterhin so bedeutungslose Aristomachos erst in jüngerer Zeit Einlass in Rhamnus gewonnen habe, ist wenig glaublich; wenn wir ihn daher in jener Weihinschrift so nahe mit Amphiaraos verbunden sehen, so muss es als wahrscheinlich gelten, dass nicht er, sondern Amphiaraos der später zugewanderte Gott ist; denn dieser ist von seinem oropischen Heiligthum aus — ähnlich wie Asklepios von Epidauros aus — erobernd vorgedrungen, wobei verwandte Götter in den Hintergrund gedrängt oder völlig aufgesogen wurden. Ob dieser Process sich in Rhamnus schon vor 400 vollzogen hatte, oder ob der Künstler jenes Köpfchens seiner Schöpfung noch den Namen Aristomachos gegeben hat, wissen wir nicht; aber die Thatsache, dass Amphiaraos späterhin Herr des Heiligthumes geworden ist, beweist zur Genüge, dass er mit dem älteren Inhaber des Bezirkes als wesensgleich galt, sodass jedenfalls das Köpfchen als Zeugniss für die Darstellung gelten kann, welche Amphiaraos und die ihm verwandten Götter in einer Zeit gefunden haben, in der noch ihr ursprüngliches Wesen lebhafter empfunden wurde als im 4. Jahrhundert.

[1] Stais, *Ἐφημερὶς* 1891, 13. *Athener* 1891, [illegible]. A. Körte, Athen. Mitth. XVIII, 252. Furtwängler, Collection Somzée 69. Der Zeichnung liegt eine Photographie zu Grunde, welche das deutsche archäologische Institut in Athen im Jahre 1893 zugleich mit einer Reihe anderer auf Amphiaraos bezüglicher Denkmäler auf meine Bitte hat herstellen lassen; vgl. Archäol. Anzeiger 1893, S. 60, Oropos.

[2] Bekker, Anecd. 262 [illegible] *ἥρως ἰατρός* [illegible]

[3] Vgl. die Inschrift eines nach Würzburg gelangten athenischen Grabsteines (spätere Kaiserzeit?): [illegible] *ἥρωι ἰατρῷ* [illegible] *καὶ Ἀμφιλόχῳ* bei Sittl, Parerga zur alten Kunstgeschichte (XXVI. Programm des Wagner'schen Kunstinstitutes), S. 1 f. Vielleicht bezieht sich der von Pausanias (I 34, 3) erwähnte athenische Altar des Amphilochos auf den gleichen Cult.

So deutlich es nun ist, dass der Kopf in seiner Grundanlage von dem für Zeus geschaffenen Typus abgeleitet ist, so scharf ist er von Zeusköpfen durch den Ausdruck geringerer Energie und einen Zug grösserer, etwas düsterer Milde unterschieden. Dafür ist insbesonders die Haartracht bedeutungsvoll. Das erst hoch über der Stirne ansetzende Haar ist in der Mitte gescheitelt und dann glatt zur Seite gestrichen, von den Schläfen ab umrahmt es in mächtiger, aber wenig gegliederter Fülle das Gesicht; ähnlich schlaff und weich ist auch der volle Bart gebildet. Wir werden dadurch an die Charakteristik erinnert, die in der späteren Kunst Hades und andere Unterweltsgötter gefunden haben. Der Künstler hat also nicht nur die Zeusähnlichkeit, sondern auch die Eigenart des im Dunkel der Erde hausenden milden Gottes zum Ausdruck zu bringen versucht.

Bei dem fortschreitenden Ausgleich der Culte sind die localen Götter immer mehr vor den gemeingriechischen olympischen Hauptgöttern zurückgetreten; auch den Amphiaraos traf das gleiche Schicksal. Nachdem ihm von seiner einstigen weiteren Machtfülle nur noch die Kunst des Heilens und der Heilorakel verblieben war, konnte er auch in seiner persönlichen Erscheinung nicht mehr Zeus ähnlich gedacht werden; jetzt musste sein Bild den Vorstellungen sich unterordnen, die man von Asklepios hegte, der zuerst in weiteren Kreisen als Heilgott Ansehen und Bildgestalt gewonnen hatte. War aber der oropische Gott erst einmal in den künstlerischen Bannkreis des Asklepios gezogen worden, so konnte es nicht ausbleiben, dass unter dem rückwirkenden Einfluss der gleichen Kunstgestalt auch wiederum sein Wesen, das von Anfang an in so vielen Punkten mit Asklepios sich berührte, immer völliger ihm angeglichen wurde.

EMIL REISCH.



AMYKOS

Die 1884 in einem ehemaligen Klostergarten am Quirinal gefundene Erzstatue eines sitzenden Faustkämpfers im Thermenmuseum zu Rom (W. Helbig, Führer durch die öffentlichen Sammlungen in Rom Nr. 957; Antike Denkmäler I Taf. 4, S. 2; Brunn und Bruckmann, Denkmäler griechischer und römischer Sculptur Nr. 248) hat auf einige Beurtheiler den Eindruck eines Bildnisses etwa von einem berühmten Faustkämpfer barbarischer Abkunft gemacht, andere dagegen an spätere Heraklesdarstellungen erinnert.[1] Entschieden wird die Frage durch die hierneben nach dem Catalogue of the Greek coins in the British Museum, Peloponnesus, Taf. XXV, 15 wiedergegebene Münze von Lakedaemon mit dem

Bilde des Antoninus Pius auf der Vorderseite. Auf der Rückseite erkennt man eine der Statue auffallend ähnliche Gestalt, einen kräftigen, bärtigen Mann ohne jedes Gewand, aber mit am linken Arm deutlich erkennbarem Cästus (ἱμάντες) mit Querriemen über der Hand.[2] Die Schultern und die Brust sind auffällig breit und kräftig entwickelt wie an der Statue; namentlich kehrt aber die scharfe Seitenwendung des Kopfes auch hier wieder. Eine zweite lakedämonische unter Antoninus Pius und Geta geprägte Münze zeigt eine ähnliche Gestalt mit einem leichten Gewand um die Hüften und Oberschenkel, die sich auf einen Stab lehnt (F. Imhoof-Blumer und P. Gardner, Numismatic commentary on Pausanias Taf. N, 18). Da man nun in ihr schon wegen der durchweg der Mythologie angehörenden Bilder auf den Rückseiten der gleichzeitigen Münzen derselben Stadt keinen historischen Faustkämpfer erkennen darf, so liegt wohl keine andere Deutung näher als die auf den furchtbaren Gegner des in Sparta verehrten und nebst seinem Bruder oft auf den Münzen abgebildeten Polydeukes, den König der Bebryker Amykos. Statue und Münzen stellen ihn also dar, wie er im Voll

[1] Die nach Uebersendung dieses Aufsatzes an den Redacteur der Festschrift von C. Wunderer im Philologus LVII (1898) S. 1 f. veröffentlichte Erklärung auf einen von Polybios XXVII, 9, 7 f. erwähnten Faustkämpfer Kleitomachos (210—190 v. Ch.) ist nicht nur wegen der wenig persönlichen Züge der Statue und wegen des Fehlens der von dem Historiker ausdrücklich hervorgehobenen σχημα ἐπιφανὲς, welches Kleitomachos gehabt hat, zu verwerfen; vielmehr ist die ganze Vorgang anders gestaltet. Denn ein von seinem Gegner weggetretener (ἀναπαύων) auf die Zuschauer in längerer Rede apostrophierender Athlet kann unmöglich ohne die Haltung und mit der unmöglich verdrehten Wendung des Kopfes nach der Arbeit so dargestellt werden.

[2] Auf meine Anfrage wegen des Originales theilt mir G. F. Hill vom Britischen Museum unter Uebersendung eines Abdruckes mit, dass der Cästus sichtbar ist. Ich spreche ihm für seine Freundlichkeit auch hier meinen Dank aus. Die rechte in der Abbildung kaum erkennbare Hand liegt nach seinen Angaben anders als ich dachte. Mir scheint nach dem Abdruck dieser Arm so gebogen zu sein, dass der Unterarm unter der Brust liegt und einen kurzen, knotigen Stab auf den Sitz aufzustützen, also dieselbe Haltung zu haben wie auf der anderen Münze. Der rechte Fuss berührt nach Hill nur mit den Zehen den Boden, was der Abdruck bestätigt.

gefühl seiner Kraft trotzigen Blickes den von ihm unterschätzten Feind erwartet. So beschreibt ihn der theokritische Hymnos auf die Dioskuren (22 44 f.), welcher in den folgenden Versen offenbar unter dem Eindruck eines berühmten Kunstwerkes steht:

> ἔνθα δ᾽ ἀνὴρ ὑπέροπλος, ἀνήμερος ἀνθείσσειν
> δεινὸς ἰδεῖν, σκληρῇσι τεθλασμένος οὔατα πυγμαῖς·
> στήθεα δ᾽ ἐσφαίρωτο πελώρια καὶ πλατὺ νῶτον
> σαρκὶ σιδηρείῃ, σφυρήλατος οἷα κολοσσός·
> ἐν δὲ μύες, στερεοῖσι βραχίοσιν ἄκρον ὑπ᾽ ὦμον
> ἕστασαν ἠύτε πέτροι ὀλοίτροχοι κτλ.[1]

In derselben Haltung zeigt den Amykos aber auch ein pränestinischer Spiegel im Museo Kircheriano (hier abgebildet nach E. Gerhard, Etruskische Spiegel Taf. CLXXI). Seinen kräftigen Körperbau hat allerdings die recht nachlässige Zeichnung so verändert, dass er unbärtig und in fast knabenhafter Körperbildung erscheint, aber sein Name »Amuces« steht auf einem mit einem Diskos bekrönten Pfeiler (vgl. Th. Schreiber, Die hellenistischen Reliefbilder Taf. CIII) neben ihm, und es fehlt auch nicht der kampfbereit heranschreitende »Poloces«, nach welchem er den Kopf wendet. Den Mittelpunkt der Gruppe bildet die gleichfalls nach »Poloces« hinblickende Göttin »Losna«. Sie und die neben ihr angebrachte Mondsichel soll vielleicht andeuten, dass der Vorgang sich bei dem die Schauer des erbitterten blutigen Kampfes vermehrenden schwachen Licht des Mondes abspielen wird; jedenfalls ist ihre Aehnlichkeit in Haltung und Tracht mit der Athena, welche auf der Ficoronischen Ciste der Fesselung des Amykos durch Polydeukes zusieht, so unverkennbar, dass man annehmen möchte, in dem zu Grunde liegenden griechischen Vorbilde habe diese an ihrer Stelle gestanden. Auf der Ciste liegt als gewundenen Amykos ein leichtes Gewand, welches beweist, dass deren Verfertiger sich den Bebrykerhäuptling vor dem Kampf in einer Kleidung wie auf den Münzen des Antoninus Pius und Geta gedacht hat.[2]



[1] Auf Grund dieser Stelle habe ich die richtige Erklärung der Statue im Jahrb. d. Inst. VIII (1893) S. 51 Anm. 0 angedeutet und, nachdem ich die älteren hinzugefügt, im Anschluss an einen Vortrag über die »Artemis des Agorakritos« der archäologischen Sektion der 44. Philologenversammlung in Dresden vorgelegt.

[2] Apollonios von Rhodos II 31 f. erwähnt neben dem Gewande des Amykos noch einen Hirtenstab: ἐρεμνὴν δίπλακα λῦσεν ... [illegible]

Ferner zeigen Kopf und Körperbildung des Gefesselten Aehnlichkeit mit der Statue, doch tritt auf der Cista das Missverhältniss der fast schwächlich gebildeten Beine zu dem mächtigen Oberkörper noch schärfer hervor.[1] Auch der frühere Sitz des Amykos neben der Quelle fehlt auf diesem Denkmal nicht, ist aber bereits von deren ursprünglichem Besitzer, dem burlesken Silen, wieder eingenommen.

Ein zweiter prönestinischer, jetzt, wie es scheint, verschollener Spiegel (Monum. dell' Inst. IX, Taf. VII 3. E. Gerhard, Etruskische Spiegel, Bd. V bearbeitet von A. Klügmann und G. Körte, Taf. XC. Wiener Vorlegeblätter Jahrg. 1889, Taf. XII 4) stellt einen noch späteren Vorgang desselben Mythos dar. Die Fesselung des «Amucos» ist bereits vollendet, und «Polouces» mit dem Siegeskranz auf dem Haupte steht vor ihm, während «Castor» sich entfernt. Für den am oberen Rande zwischen Epheuranken angebrachten Frauenkopf gibt Körte (a. a. O. S. 113) keine Erklärung, obgleich zwei die gleiche Verzierung unten abschliessende Delphine eine deutliche Beziehung auf die Fahrt der Argo gewährt sind. Es liegt doch nahe, in ihm eine wie öfters aus der Höhe zuschauende Göttin, sei es nun Luna oder Minerva, zu erkennen.

Ganz am Rande eines sorgfältig gravirten etruskischen Spiegels mit «Turan» und «Atuns» (in Privatbesitz in Viterbo, abgebildet a. a. O. Taf. XXIII), findet sich wieder die Inschrift «Amuce» neben einem eigenthümlichen Gegenstande. Klugmann (a. a. O. S. 23 und 35 f. auch W. Helbig im Bullettino dell' Inst. 1874, S. 260) erkennt darin einen «Löwenkopf, aus welchem Wasser in ein kleines, viereckiges Bassin läuft», und nimmt an, er sei aus einer Darstellung der Züchtigung des Amykos entlehnt und dessen in der Nähe stehender Name irrthümlich auf den Brunnen bezogen. Aber abgesehen davon, dass man doch nur einem etruskischen Künstler zuviel zumuthet, wenn man meint, er habe einem Brunnen den Namen des Königs der Bebryker gegeben, so ist keineswegs ein Löwenkopf dargestellt, sondern ein menschliches Haupt von breiten, hässlichen Formen mit geschlossenen Augen, menschlichen Ohren und heraushängender Zunge. Auch rinnt aus dem Munde kein Wasserstrahl — dieser wird ganz anders dargestellt, wie die Brunnen auf den Spiegeln bei Gerhard, Taf. CVI, CVIII f., 90, 97 beweisen — sondern es ist nur wegen der Raumverhältnisse ziemlich kurz gebildeter, im dem Wasserbehälter stehender Pfahl, auf welchem der Kopf aufgespiesst ist.[2] Dem

vendens und Valerius Flaccus IV 199 sqq. IV 195 ... at pariter ... ingentes ... — Auf den stark beschädigten Spiegel des Museums in Corneto (Gerhard, Etr. kische Spiegel V, Taf. 59 u. S. 114 f.), auf welchem «Amuke» gefesselt und gleichfalls zwischen Kastor und «Pulutuke» steht, brauche ich nicht näher einzugehen.

[1] Ungefähr hebt Silenus Apollinaris carm. V ... die kräftige Körperfülle des Pollux hervor ... Pollux ... Sparta ... praeguat ... Amycos ...

[2] Klugmann, a. a. O., S. 33 bezeichnet das Band, welches auf diesem Spiegel den Nacken von Turan und Atuns umschlingt, als einen sehr strahlenden Zusatz und den allerdings recht materiellen Ausdruck für die enge Liebesverbindung. Aber liegt es nicht näher, schon wegen der Nebenfiguren ... das fast ...

auch hat der etruskische Künstler die gewöhnlichere Form der Sage gekannt, nach welcher Amykos nicht wie bei Pisander und Epicharm (Schol. zu Apollonios von Rhodos II 98) gefesselt wird, sondern im Kampfe fällt (Apollonios von Rhodos II 97 f. Valerius Flaccus IV 311 f., Apollodor I, 9, 20, Hygin fab. 17); er hat sie aber sicher nicht auf eigene Faust, wenngleich in einer Weise, die der grausvolle Scenen liebenden etruskischen Kunst völlig entspricht, so ausgemalt, dass dem Unhold der Kopf abgeschlagen und als Trophae an dem wie auch sonst nur durch einen Wasserbehälter angedeuteten Brunnen (vgl. Taf. LXXXIX, 112) aufgepflanzt wird. Es trifft ihn also nur der Vorwurf, dass er sein Bild aus zwei nicht verwandten Sagenkreisen zusammengestellt hat. Dagegen zeigt diese und die vorher erwähnten Darstellungen, dass auch die bildende Kunst den Zusammenhang des Amykos mit der von den Argonauten aufgesuchten Quelle an der Küste Bithyniens mit Vorliebe hervorhob, und so mag man sich auch das römische Erzbild ursprünglich neben dem Ausfluss einer Wasserleitung aufgestellt denken.[1] So fiel seine Deutung, auch wenn eine Inschrift fehlte und Amykos nicht mit dem herannahenden Polydeukes zu einer Gruppe vereinigt war, jedem gebildeten Römer leicht, da ihm das Abenteuer der Argonauten seit der Schule wohlbekannt war. Aus der Art der Auffindung, welche eine mir vorliegende Photographie zeigt, die aufgenommen ist, als die Statue eben erst von der sie bedeckenden Erde befreit war, sich aber noch in der Tiefe neben Substructionsmauern befand, ergibt sich nur, dass sie ähnlich wie auf den Münzen und dem an erster Stelle erwähnten Spiegel auf einem oben in eine runde Platte auslaufenden Werkstück sass, während sie jetzt einen Felsblock als Sitz erhalten hat. Auf derselben Photographie fehlen übrigens grosse, jetzt, wie mir eine vor Kurzem in Rom vorgenommene Untersuchung der Statue bestätigte und zum Theil auch die Bruckmann'sche Abbildung erkennen lässt, ergänzte Stücke auf beiden Seiten des linken (nach Helbig a. a. O. des rechten) Schenkels dicht über dem Knie.

Der Deutung auf Amykos widersprechen nicht Studniczkas und Helbigs (ebenda, vgl. Ch. Hülsen in den Röm. Mittheil. IV [1889], S. 178, Anm. 2) sorgfältige Beobachtungen über die Verletzungen am Oberkörper und Kopfe der Statue.

---

annehmen Apollo (vgl. Taf. 60) und der entrückt lauschenden Meerer an eine Fesselung und Ueberraschung des Liebespaares wie in dem Mythos von Ares und Aphrodite zu denken? — Auf einem schönen, bei Telamone gefundenen Spiegel (Taf. 97) erkennt G. Körte (S. 166) die nach der Inhaltsangabe zu Medea des Euripides von Pherekydes und Simonides berichtete Sage von der Verjüngung des Jason durch Medea. Doch zeigt der Jason des Spiegels keine Spur von Greisenhaftigkeit, sondern nur die äusserste Erschöpfung. Erinnert man sich dann der Vasen, auf welchen Herakles von Athena, die Heilgöttin ja auch hier als Menrva in Menrva (Medea) unterstützt einem Labetrunk erhält, so ergibt sich die einfachere Deutung, dass dem von einem schweren Kampfe ermatteten Jason die gleiche Erquickung durch den Gehilfen und die schützende Göttin zu Theil wird.

[1] J. Jüthner in den Abhandlungen des archäol.-epigr. Seminars XII, S. 94 scheint die Statue erst in die spätere Kaiserzeit zu setzen. Doch zeigt der in dem Lockenhaar nur wenig hervortretende Haarbüschel am Scheitel der bereits erwähnte, dabei viel ältere Spiegel mit dem gefesselten Amykos des Wolfens dargestellt.

woraus sich ergeben soll, dass sie dem Kampfe eben erst beigebracht sind und er sich selbst gerade in einer Ruhepause befindet. Ich konnte vor dem Original feststellen, dass sie sich mit noch grösserem Rechte als ältere Narben und Beulen deuten lassen. Auch die Blutstropfen, welche an den Ohren zu erkennen sein sollen, sind offenbar nichts Anderes als durch Schläge mit dem stumpfen Cästus hervorgerufene Hautanschwellungen. Aber selbst in dem Falle, dass in der That frische Wunden vorhanden wären, so stimmen die Erzählungen des Abenteuers recht wohl dazu. Apollonios von Rhodos (II. 86 f.) lässt ebenso wie Valerius Flaccus (IV. 279 f.) in dem Zweikampf eine Pause eintreten.[1] Bei dem Letzteren (Vers 135 f.) wartet ausserdem ein Arkader Dymas die landenden Argonauten, weil sein Gefährte Otreus dem Amykos eben erst erlegen ist.

[1] Sie lassen beide Kämpfer sich ausruhen. Theokrit (22, 98 f.) sagt nur von Amykos: ἔστη δὲ πλαγχθεὶς μεθύων ἐκ δ' ἔπτυσεν αἷμα. In der darauf folgenden Beschreibung der Wunden erinnert namentlich der Vers ὄμματα δ' οἰδήσαντος ἀπεστείνωντο προσώπου an die Statue.

OTTO ROSSBACH.

EINE BRONZESTATUETTE DES BERLINER MUSEUMS

Die auf den zwei folgenden Seiten in Lichtdruck wiedergegebene Bronzestatuette[1] (Höhe 0.135 M.) soll aus Andritzena in Arkadien stammen. Die Angabe lässt sich ziemlich sicher als richtig erweisen, denn die 1880 vom Berliner Antiquarium erworbene[2] Statuette war, was Treu entgangen ist, bereits von Furtwängler erwähnt,[3] der sie an der Stelle von Theisoa am Lykaion, also bei Andritzena, im Privatbesitze sah.

Wir sehen einen halbkindlichen Knaben, den man den Proportionen und Körperformen nach für zwölfjährig halten möchte; aber da die Schamhaare bereits angegeben sind, so wird man ihm wohl noch einige Jahre zulegen müssen. Der Knabe nimmt eine sehr eigenartige Stellung der Ruhe ein. Das rechte Bein steht fest und sicher auf dem Boden, der Oberkörper ist etwas zur linken Seite gewandt und leicht vornüber geneigt. Die Wendung entsteht, indem das linke Bein mit dem Fuss etwa in Kniehöhe auf eine (nicht erhaltene) Erhöhung tritt; nach der linken Seite ist auch der Kopf herumgedreht. Die Neigung des Oberkörpers nach vorn ergibt sich dadurch, dass der linke Unterarm auf dem Oberschenkel des erhobenen linken Beines aufruht; die rechte Hand stützt sich mit dem Handrücken hinter die Hüfte. Auffallend dick und kräftig ist der Hals, auf dem der gleichfalls reichlich grosse Kopf fest und sicher aufsitzt. Das Haar ist über der Stirn getheilt und fällt in kurzen einzelnen Löckchen oder Büscheln ein wenig in den Nacken. Der Blick der (einst mit Email oder farbigen Steinen eingesetzten)[4] Augen ist in die Weite gerichtet; mit der linken Hand hielt die Figur vermuthlich ein stabähnliches (aus Silber verfertigtes?) Attribut. Die Arbeit ist im Allgemeinen sorgfältig; missglückt ist allerdings der linke Fuss, aber besonders Hände und Rücken sind vortrefflich. Umsomehr muss man voraussetzen, dass die Magerkeit der Beine und die etwas groben, trotzigen Züge des Gesichtes vom Künstler beabsichtigt sind und zur Charakteristik des Dargestellten beitragen sollen.

Treu erklärte das Figürchen für Pan unter Hinweis auf die bekannte herculanische Bronzestatuette,[5] die gewöhnlich für Demetrios Poliorketes erklärt, von

[1] Die Erlaubniss zur Veröffentlichung, sowie die photographischen Aufnahmen verdanke ich der freundlichen Vermittlung F. von Wolters'. Für sonst mir stets gewährte Hilfe schulde ich Herrn Professor Conze Dank.
[2] Vgl. Treu, Archäol. Zeitung XXXIX, 1881, S. 251.
[3] Die Identität der von Furtwängler (Athen. Mitth. III, 199 f.) beschriebenen Statuette mit der Berliner ist zweifellos.
[4] Denkbar wäre auch, dass sie aus Silber eingesetzt waren, wie Treu annimmt. Die Brustwarzen sind von Silber.
[5] Ant. di Ercol., Bronzi I, 65, 66. Visconti, Iconographie grecque, pl. 40, 3, 4; danach Müller-Wieseler I, 50, 226a. Wolters, Röm. Mitth. IV, 1889, S. 35 ff.

Pan ebenfalls auf Pan gedeutet wird. Aber der jugendliche menschlich gebildete Pan trägt niemals die lange Chlamys, und der bärtige bocksbeinige mitische Pan, wie er als Pfeilerfigur nicht selten ist,[1] hängt sie um die Schultern. Auch die Sandalen passen nicht zu Pan. Und die beiden kleinen Hörnchen, die über der Stirn erscheinen, sind lediglich ein an der Binde befestigter Schmuckgegenstand. Dazu kommt, dass die Neapler Statuette zweifellos Porträtzüge zeigt, was noch durch die bei Wolters, a. a. O. abgebildete Replik des Kopfes bestätigt wird. Eine dritte Replik im Constantinopeler Museum (Nr. 388) liegt mir in Photographie und einer Skizze Winters vor. Der porträthafte Charakter, die Binde und die Hörnchen führen darauf, in dem Dargestellten ein Mitglied der Diadochenfamilien zu erkennen, die sich ja bekanntermassen vielfach mit Hörnern schmückten.[2]

Sollen wir nun mit Treu die Deutung unserer Figur als Pan festhalten oder haben wir auch diese als Diadochenporträt zu bezeichnen? Den letzteren Weg hat bereits Furtwängler eingeschlagen. Er vergleicht das Stellungsmotiv mit dem der bekannten Alexanderstatue der Münchner Glyptothek[3] und findet in dem Gesichte von eigenthümlicher Hässlichkeit, mit strengen Zügen und vortretendem Unterkiefer etwas Porträthaftes, so dass er darin erreicht, dass die Statuette wohl auf einen König der Diadochenzeit bezieht.



Genauerer Prüfung gegenüber wird diese Auffassung nicht Stand halten können. Vergleichen wir zunächst die von Treu um der Stellung willen herangezogene Statuette aus Herculaneum, so verflüchtigt sich diese Analogie bei näherem Zusehen. Bei der Neapler Bronze ist weder eine seitliche Kopfwendung noch eine Drehung des Oberkörpers vorhanden und nicht der linke Fuss tritt hoch auf, sondern der rechte. Aber auch in anderen Punkten finden sich erhebliche Verschiedenheiten. Die Neapler Statuette

[1] Vgl. meinen Artikel »Pan in der Kunst« in Roschers Lexikon der Mythologie, Bd. III.

[2] Vgl. die von Wolters a. a. O. zusammengestellten Citate.

[3] Zuletzt bei Koepp, Ueber das Bildniss Alexanders des Grossen, S. 17 (der Kopf Tafel II).

ist mit Chlamys und Sandalen bekleidet; sie stellt einen Jüngling von 18 bis 19 Jahren dar mit einer Binde im Haar, an der Hörnchen befestigt sind. Die Berliner Figur ist nackt und zeigt einen etwa vier Jahre jüngeren Knaben; es fehlt die Binde, und die Hörnchen, die ich bisher absichtlich nicht erwähnte, sind allerdings vorhanden, aber nicht als Schmuck, sondern mit dem Kopfe organisch verbunden. Geradezu verbieten den Gedanken an eine Identification der beiden dargestellten Personen die Gesichtszüge. Dort haben wir runden Schädelbau, offene, angenehme Züge umrahmt von vollem, weichlockigem Haar — hier einen kräftigen, fast cubischen Schädel, wilde, trotzige Züge, sprödes, trockenes, in kurzen Büscheln liegendes Haar. Auch die von Furtwängler für die Stellung herangezogene Münchner Alexanderfigur passt nicht, da sie ebenfalls mit dem rechten Fuss und (ich) Weitem nicht so hoch auftritt; über die Arme lässt sich nichts Bestimmtes sagen, da sie ergänzt sind.

Somit sind wir für die Deutung unserer Figur von den bisher angeführten Analogien unabhängig und können die Darstellung aus sich selbst deuten. Hierzu müssen uns die Hörner als erste Handhabe dienen. Treu erklärt sie für Ziegenhörner, Furtwängler, mit ausdrücklicher Ausschliessung von solchen, für Stierhörner. Aber vergeblich fragt man sich, worin denn bei so kleinen, eben aufkeimenden Hörnchen der Unterschied zwischen Stierhörnern und Ziegenhörnern bestehen solle. Es sind die Hörnchen, die τοῖς ἄρτι γεννηθεῖσιν ἐρίφοις ἐοικότα. Lukian wendet diese Worte auf die Satyrn an, und Darstellungen solcher Satyrn mit kleinen Hörnchen sind nicht selten. Einen Satyr haben wir aber in unserer Statuette gewiss nicht zu sehen. Abgesehen von dem fehlenden Schwänzchen und dem ganzen Gesichtsausdruck ist auch die Situation der Figur für einen Satyr sehr wenig bezeichnend. Alles stimmt aber vortrefflich bei Pan. Für wen konnten wohl die mageren, knappen, sehnigen Körperformen besser passen als für den Gott der rauhen Bergeswildnis? Ebenso das kurze, trockene, in starren Büscheln fallende Haar? Der trotzige, auf überkräftigem Halse sitzende Kopf, bei dessen An-



blick man unwillkürlich an die Vorstellung denkt, dass der »Bock der Böcke« sich mit seinen Böcken in Scherz und Ernst zu stossen pflegt.[3] In diesem Kopfe scheint Alles darauf angelegt, um den Eindruck des unbezähmbaren Trotzes — nicht ohne eine gewisse Hoheit — hervorzurufen: die vorspringende Stirn, die Erhebung der Nasenwurzel, die kräftige Nase, der feste, ein wenig vorgeschobene Unterkiefer. Auch die Situation ist bei Pan sofort verständlich. Da steht er in seinem Felsenreich auf einer Klippe und blickt in die Weite, seine Heerde tief im Grunde überschauend, oder als Jäger dem Wilde nachspähend. Je nach der Auffassung wird man ihm in die Linke ein Pedum oder einen Speer als Attribut geben. Bestätigend kommt noch der Fundort der Statue hinzu: in Arkadien, der Heimat des Pan, am Fusse des Lykaion, der Hauptstätte der Verehrung des Gottes, ward sie gefunden; in Arkadien, wo die jugendliche Bildung des Pan, wenn nicht zuerst aufkam, so doch mit am frühesten aufgenommen wurde und am nachhaltigsten mit der Vorstellung des Volkes verschmolz. Die Vorstellung eines jugendlichen Pan tritt uns in der Kunst zuerst gegen das Ende des 5. Jahrhunderts entgegen. Wir finden ihn auf attischen Vasen des entwickelten »schönen« Stils (z. B. dem Krater von S. Martino in Palermo, Müller-Wieseler II 425, ferner Vasenbildern wie Millingen, Anc. Uned. Mon. pl. A 1, Stephani, Compte-rendu 1861, Taf. II); wir finden ihn noch in der polykletischen Schule als einen von dem Kanon des Schulhauptes abgeleiteten Typus (Statuette des Cabinet des Médailles, abgebildet Athen. Mitth. III 1878, Taf. 12, Babelon, Le Cabinet des Antiques de la Bibliothèque Nationale, pl. XXII. Vgl. auch eine Statuette des Wiener Hofmuseums, erwähnt in der Uebersicht über die kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses, Wien 1894, S. 75, Nr. 47). Endlich finden wir den jugendlichen, auf einem Felsen sitzenden Pan, mit Jagdspeeren bewehrt, ungefähr gleichzeitig auf sicilischen (Messana, Imhoof-Blumer, Monn. grecq., pl. B 5) und unteritalischen (Pandosia, British Museum, Italy, p. 372, n. 371. 3) Silbermünzen, sowie auf den schönen Münzen der Arkader, die ihre Typen von den Culten des Lykaion entlehnen (Head, Historia Numorum, p. 373), sowohl den gesammtarkadischen (P. Gardner, Types, pl. VIII, 32; British Museum, Pelop., pl. XXXII, 10 ff.) wie deren Fortsetzung durch Megalopolis. Furtwängler, der nach Treus Vorgange in unserer Statuette jetzt ebenfalls Pan erkennt (Meisterw. S. 524), geht noch einen Schritt weiter und will die Statue auf ein Werk des Skopas zurückführen. Er geht dabei von zwei Voraussetzungen aus: einer Silbermünze von Heraia in Arkadien (British Museum, Pelop., pl. XXXIV, 12), welche Pan nach rechts gewandt dargestellt, mit dem linken Fuss auf einen Fels hoch auftretend, die Rechte in die Seite, die Linke auf einen Speer gestützt, über der Schulter die Chlamys; und dem Apollon Smintheus des Skopas in Chryse (Strabo XIII, 604). Ich will hier nicht hervorheben, dass uns das Aussehen dieser Statue nicht mit Sicherheit bekannt ist, sondern ebenfalls nur auf einer Furtwängler'schen Hypothese be-

ruht[1]; denn dieser Hypothese ist ein hoher Grad von Wahrscheinlichkeit nicht abzusprechen. Aber mir scheinen die Ähnlichkeiten der drei Werke durchaus nicht hinreichend, um auf diese Vermuthung weitere Vermuthungen aufzubauen. Von einer Panstatue des Skopas in Heraia wird uns nirgends berichtet, aber selbst wenn wir ihre Existenz voraussetzen und annehmen, sie sei auf der Münze wiedergegeben, so sind die Unterschiede zwischen ihr und der Berliner Statuette doch zu augenfällig, als dass wir beide Darstellungen auf jenes vorausgesetzte Original zurückführen könnten. Allein nicht einmal die Voraussetzung ist gesichert, dass die Münze von Heraia ein Werk des Skopas darstellt; die einzigen Gründe dafür sind die notorische Thatsache, dass Skopas auch in Arkadien gearbeitet hat, und die Ähnlichkeit der Stellung mit dem Furtwängler'schen Apollon Smintheus. Jenes beweist nichts, und auch mit dem Pan der Münze von Heraia stimmt die Stellung des Apollon der Münzen von Alexandria nicht überein. So schweben diese Combinationen alle in der Luft, und man kommt über enge Ähnlichkeiten der Stellung nicht hinaus, wie sie zahlreiche andere Werke der Zeit zeigen. Da fragt es sich, ob man überhaupt berechtigt ist, nach solchen Stellungsmotiven, wenn sie nicht typisch genug sind, feste Schemen zu geben und bestimmten Künstlern zu deuten.

K. Lange hat in seiner bekannten Schrift[2] S. 18 ff. ausführlich über die Stellung gehandelt. Indem es ihm aber wesentlich darauf ankommt, den Sinn des Motives festzustellen, verläuft die Beantwortung der Frage nach seiner künstlerischen Verwerthung, zu der er verschiedentlich Ansätze macht, im Sande. Das kommt hauptsächlich daher, weil er bei seinen Beispielen die verschiedenen Kunstgattungen regellos durcheinander bringt. Die künstlerische Verwendung eines so complicirten Motives muss in der Malerei an ganz andere Bedingungen und eine andere Zeit geknüpft sein als in der Sculptur, und hier wieder bei Reliefs an andere Bedingungen als bei Rundsculpturen. Sobald die Malerei über eine Zusammenstellung handelnder Figuren hinausging und in dem Bestreben, auch eine Vorstellung der Oertlichkeit hervorzubringen, suchte, ergab sich die Andeutung eines unebenen Terrains und mit ihr das verschieden hohe Auftreten der Figuren von selbst. Dies ist im Laufe des 5. Jahrhunderts geschehen. Die Wiedergabe des Motives war hier insofern erleichtert, als man nicht ängstlich auf den Schwerpunkt der Figuren Rücksicht zu nehmen brauchte und überdies nur eine einseitige Ansicht zu liefern hatte. Dasselbe trifft nun auch zu bei der Reliefsculptur (vgl. Westfries des Parthenon). Ganz anders bei der Rundsculptur; die grosse Schwierigkeit der Ausführung setzt hier wiederholte Versuche der Annäherung voraus. Diese gehören aber in eine mit historischer Folgerichtigkeit sich entwickelnde Reihe von

[1] Roschers Lexikon I 457 466. Vgl. Weil, Baumeisters Denkm. III 1670. Overbeck, Kunstmythologie Apollon, Münztafel V 20. Imhoof-Blumer, Griechische Münzen (Abhandl. d. Münch. Akad. 1890) Taf. VI 20. Pauly-Wissowa, Realencyclopädie II 105.

[2] Das Motiv des aufgestützten Fusses in der antiken Kunst, Inaugural-Dissertation, Leipzig 1879.

Versuchen zur Lösung eines Problems, welches die griechischen Künstler bis in die Alexanderzeit herab beschäftigt hat: des Problems der Ponderation ruhig stehender Rundfiguren. Die Reihe beginnt mit dem einfachsten Schema, dem Aufruhen auf beiden gleichmässig nebeneinander stehenden Füssen (Anathema der Nikandre). Diese Stellung blieb lange herrschend, namentlich für Gewandfiguren. Daneben machte man den ersten Versuch zur Belebung der einförmigen Ruhestellung, indem man einen Fuss vorsetzte (die sogenannten Apollofiguren). Erst im 5. Jahrhundert suchte man auch bei Gewandfiguren die Monotonie des gleichmässigen Standes durch Entlastung eines Beines zu mildern. Man setzte das Spielbein ein wenig zur Seite und zurück; diese Stellung (Parthenos) gestattete bereits den unteren Theil des Gewandes lebendiger zu gestalten. Ein weiterer Schritt vorwärts war die polykletische Schrittstellung: die Ruhe als Schluss der Bewegung. Die Kunst des 4. Jahrhunderts hat dann mit den vollendeten Kunstmitteln, die ihr zu Gebote standen, durchgeführt, was ihr als halbgelöstes Problem überkommen war, indem sie Stellungsmotive erfand, deren belebende Wirkung sich auch auf den Oberkörper erstreckt — bald durch völlige Entlastung des Spielbeins, wobei anfangs die später immer mehr zurücktretende oder maskirte (Knidierin) Stütze eine wichtige Rolle spielte, bald durch jene leicht wiegende Stellung des Apoxyomenos, die uns nicht mehr eine Ruhe nach der Bewegung, sondern eine die ganze Gestalt durchzitternde Bewegung in der Ruhe darstellt. Nebenher aber gingen andere Versuche: schon Pheidias hatte damit den Anfang gemacht, indem er seine Aphrodite Urania den Fuss auf die Schildkröte setzen liess und so den einen Fuss völlig vom Boden löste. Dieses Motiv beschränkte anfangs seine Wirkung in bescheidener Weise auf den Unterkörper. Auch hier war es dem 4. Jahrhundert vorbehalten, den Oberkörper in Mitleidenschaft zu ziehen. Ein Beispiel führt uns in die der Aphrodite von Melos zu Grunde liegende Composition des 4. Jahrhunderts: hier kommt zu dem Höhersetzen des Beines zugleich eine Wendung des Oberkörpers nach der entlasteten Seite. Eine Fülle der verschiedensten Stellungen wird nun erzielt durch den Wechsel des höhergestellten Fusses, durch verschiedene Wendung, leichteres oder tieferes Neigen des Oberkörpers: alle sind sie einander ähnlich und doch wieder von einander verschieden, und der erfinderische Geist kann sich gar nicht genug thun in der Lösung immer wechselnder Probleme. Hierher gehört auch unser Pansknabe; am nächsten verwandt ist ihm in der Stellung die hoch auftretende Muse, und doch ist er noch so verschieden, da sie den rechten Arm einfach senkt. Lange kommt in seiner Untersuchung zu dem Schluss, dass Lysippos das Motiv des aufgestützten Fusses in der statuarischen Plastik erfand. Wir haben schon oben gesehen, dass es auch Skopas nicht fremd ist — wer es erfand oder zuerst verwendete, lässt sich mit unseren Mitteln nicht sagen.

KONRAD WERNICKE.

DER WESTFRIES VON GJÖLBASCHI

Gegen die in Benndorfs Publication des Heroons von Gjölbaschi-Trysa gegebene Deutung des Westfrieses sind von verschiedenen Seiten Zweifel erhoben worden, vor Allem von Noack (Athen. Mitth. 1893 S. 305 ff.), der den Zusammenhang der drei Bilder der Westwand leugnet und die Vermuthung ausspricht, die Stadtbelagerung stelle ein Ereigniss der lykischen Landesgeschichte dar. Im Folgenden möchte ich für die Annahme, dass der Fries ein Bild des Kampfs vor Troia biete, einige Momente geltend machen, die meines Erachtens noch nicht gehörig hervorgehoben worden sind.

Die erste Erwägung knüpft sich an die Frage, ob die Schlacht in der Küstenebene links auf dem Friese eine «Landungsschlacht» sei oder nicht. Benndorf verwarf diese Annahme, weil die Schiffe hier festgefahren und ihre Steuerruder aufgezogen seien, während bei der Landungsschlacht der Südwand die Schiffe mit ihren Rudern im Wasser sind. Unzutreffend ist hingegen Noacks Einwand, für eine Landungsschlacht spreche das Fehlen von Zelten, wodurch erst eine bereits vollzogene Besitzergreifung des Bodens durch ein Landungsheer auffällig würde, und wenig glücklich bezieht er sich dabei auf die Zelte in der Iliupersis des Polygnot zu Delphi. Denn für Polygnot galt es nicht sowohl, das Heerlager der Griechen durch die Zelte anzudeuten, als vielmehr durch das Abbrechen von zweien derselben die Auflösung des Lagers und die Abfahrt der Griechen zu veranschaulichen. So gewähren ganz im Sinne Polygnots die auf den Strand gezogenen Schiffe unseres Frieses, gemäss dem anders gewählten zeitlichen Momente, die hinreichende Andeutung eines Schiffslagers. Neben diesem Motive kommt jedoch noch ein anderes in Betracht, das mir auch Benndorf nicht voll zu würdigen scheint: das Tropaion inmitten des Schlachtfeldes. Ein Siegesmal wird seiner Natur nach weder im Beginne einer Landung, noch im Verlaufe eines Gefechtes, sondern erst nach dem siegreichen Abschlusse eines Kampfes errichtet. Einfacher und schlagender als Benndorfs Annahme, das Tropaion stehe hier in vorausdeutendem Sinne bezüglich des künftigen Ausganges der dargestellten Schlacht, erscheint mir daher, es direct als Siegeszeichen einer früher vorgefallenen, der eigentlichen «Landungsschlacht» zu verstehen. Zu solcher Symbolik gibt auch Polygnots Iliupersis eine gute Parallele in dem Haupte des hölzernen Rosses, das über die Mauer der eroberten Troia emporragt.

Ist damit jedoch der innere Sinn dieses ersten Bildabschnittes richtig erschlossen, so kommt als ein weiteres gewichtiges Moment in Frage die Gleichzeitigkeit der drei Scenen der Westwand und ihr innerer Zusammenhang (vgl. Robert, Hermes XXV S. 416). Diese Gleichzeitigkeit ergibt sich aus der schon von Benndorf hervorgehobenen einheitlichen landschaftlichen Idee, die dem ganzen

Bilde zu Grunde liegt. Der Fries bietet nicht zeitlich aufeinanderfolgende Ereignisse, sondern eine räumliche Zusammenstellung gleichzeitiger Momente eines Gesammtereignisses. So ist die Stadt in die Mitte gerückt, nicht etwa als ob sie in einem dem Amazonenkampfe vorausliegenden Zeitpunkte bestürmt würde, und dieser ist nicht als die letzte Episode des Krieges zu verstehen, sondern das Local dieses Kampfes befindet sich landeinwärts; wie am linken Ende das Meer, so ist hier das Binnenland in grösserer Ausdehnung angedeutet. Und noch Anderes ist von Belang. Drei sich unabhängig von einander abspielende, nur räumlich nebeneinandergestellte Ereignisse — eine Küstenschlacht, eine Stadtbelagerung und ein Reitergefecht — würde ein Künstler schwerlich so entwerfen, dass in allen dreien der nämliche Punkt der Entwicklung zur Erscheinung käme, wie es hier der Fall ist. Wir erblicken in keinem der drei Bildabschnitte die Darstellung erster oder letzter Dinge, sondern in allen den gleichmässigen Höhepunkt der Situation eben dort, wo die Wendung zur Entscheidung ansetzt. Diese Spannung des hochsten Augenblickes erwarten wir natürlich im Centrum der gesammten Darstellung am schärfsten ausgesprochen zu sehen; in der That zeigt sie die Stadtbelagerung. Hier halten sich Angriff und Vertheidigung, beide mit aller Energie geführt, in gleicher Schwebe. Wenn der Einbruch stürmender Reiter in zwei Thore den Angreifern ein Uebergewicht zu geben scheint, so lehrt ein Blick auf die im Innern wohlgeordnet zur Vertheidigung der Thorhöfe niedersteigenden Phalangen, mehr aber noch die gesammelte Ruhe des über den Zinnen thronenden Herrscherpaares, dass eine unmittelbare Gefahr noch nicht droht. Aber angedeutet wird diese Wendung doch schon durch zwei Momente: durch den Götterhülfe erflehenden Helden inmitten der bedrängten Stadt und durch die Flüchtlinge, die aus ihr jetzt schon in die Berge ziehen. Aehnlicherweise verhält es sich mit den beiden Schlachtbildern. In beiden herrscht wildes Getümmel, aufs Aeusserste gesteigerter Kampf wuth, und in beiden ist wieder die Wendung, wenn auch in leiseren Zügen, angedeutet. In der Küstenschlacht wird sie versinnlicht durch die Gestalt des Heerführers, der sicher nicht unbedeutsam jetzt erst von den Schiffen her auf strahlendem Viergespanne in den Kampf eingreift; er wird die Entscheidung bringen. In der Schlacht rechts wird sie gegeben durch die anmuthvolle Gruppe des Helden, vor dem der Führer der Reiterschaar besiegt von dem sich zum Knieen anschickenden Rosse sinkt.

Die drei Bilder sind also innerlich von einander unlösbar. Damit ist aber die Frage, ob wir es in diesem Friese mit einem historischen oder einem mythischen Ereignisse zu thun haben, entschieden. Denn die Darstellung rechts behandelt unbestritten den Kampf von Griechen mit Amazonen; es muss also der ganzen Serienfolge schon deshalb ein Mythus, und zwar ein einheitlicher Mythus zu Grunde liegen, der in seinen allgemeinen wie in speciellen Zügen an den Krieg um Troia am allernächsten erinnert. Auf ihn werden wir im Einzelnen vor Allem getrennt

durch die Gegenwart der in feierlicher Hoheit neben und über dem Stadtkönig thronenden Frau, die so schon rein äusserlich zum Mittelpunkte der Darstellung wird, ein Umstand, der mit historischen Verhältnissen des Orients schlechterdings nicht zu vereinigen ist. In den troischen Sagenkreis werden wir ferner verwiesen durch die beiden Haupthelden in den Schlachtbildern, die meiner Ansicht nach nur als Achilleus und Agamemnon verstanden werden können. Als Achilleus glaube ich den Krieger inmitten der Schlacht rechts bezeichnen zu müssen, der durch Gestalt und besondere Helmzier ausgezeichnet die Führerin der Amazonen, die als solche durch besondere Anmuth und das Kunststück des Knieens ihres Pferdes hervorgehoben ist, angreift. Agamemnon dagegen ist in dem Krieger auf dem Viergespann auf der linken Seite der Feldschlacht zu erkennen und durch dasselbe als Anführer hervorgehoben. Gerade das Viergespann in der Schlacht versetzt uns am deutlichsten in mythischen Kreise, denn die Kunst des 5. Jahrhunderts verwendet es nur für Götter und Heroen, während sie Zeitgenossen im Allgemeinen blos auf dem Zweigespanne darstellt, ausser wenn dieselben bei religiösen Feierlichkeiten oder den Wettrennen der grossen Agone erscheinen, oder als heroisirte Verstorbene charakterisirt werden sollen.[1]

In dem alten hässlichen Manne am linken Ende der Feldschlacht, der sich feige hinter seinem Nachbar versteckt, hat Benndorf mit Recht Thersites erkannt; wenn aber Noack einwendet, es hätte nicht dieses vorbereitenden Zuges bedurft, um sein gemeines Vorgehen gegen die sterbende Amazone zu einem todeswürdigen zu machen und seine Feigheit hätte im Getümmel der Schlacht schwerlich den nöthigen Eindruck gemacht, so übersieht er, dass diese bildliche Episode eine auf den Beschauer berechnete charakterisirende Veranschaulichung einer Sinnesart ist, welche jedermann aus früheren Geschehnissen bekannt war, da ja Thersites wie Benndorf bemerkt, schon in der Ilias zur Rückkehr räth.

Wenn Noack und Gardiner (Journ. of Hell. Stud. 1889, S. 284) aus dem Vorhandensein lykischer Waffen in dem Mittelbilde auf lykische Landesgeschichte schliessen, so ist dem entgegenzuhalten, dass dieser Umstand für die Deutung ebenso wenig von Belang ist, als wenn auf einem attischen Werke attische Züge zu erkennen wären. Der Umstand, dass das Belagerungsheer offenbar als das siegende gedacht ist, schliesst die Annahme aus, dass wir in dem Stadtkönige einen lykischen Herrscher zu erkennen haben, während andererseits, wenn wir uns den lykischen Fürsten als Angreifer einer fremden, etwa rhodischen oder lydischen Stadt denken, das Argument der lykischen Waffen der Belagerten wegfällt. Ebenso verhält es sich mit der von Benndorf in demselben Sinne gewürdigten decenten

[1] So der Gestorbene des Fürsten auf der Innenseite der Südwand und das Viergespann auf dem sogenannten lykischen Sarkophage (Hamdy und Reinach, Nécropole à Sidon, pl. 14). dagegen erscheinen trauernde Angehörige des Verstorbenen auf dem Friese einer Grabkammer aus Xanthos im Britischen Museum nur auf Zweigespannen.

Kleidung. Man hätte hier die lykischen Waffen nicht in ihrer Vereinzelung als charakteristisch hervorheben, sondern vielmehr als Einzelheit innerhalb des allgemeinen Charakteristischen, welches die decente Kleidung bezeichnet, betrachten sollen.

Wenn Noack es auffällig findet, dass der Stifter des Heroons nur mit griechischen Sagen gefeiert wird und nicht wie auf dem Nereidenmonument von Xanthos an irgend einer hervortretenden Stelle ein zeitgeschichtliches Ereigniss verewigt werden soll, so ist auf das lebendige Verhältniss hinzuweisen, in dem die Griechen des 5. Jahrhunderts zur Sagenwelt standen. Erwägen wir, dass auf den Gemälden und Friescompositionen des ionisch-attischen Kunstkreises des 5. Jahrhunderts die Darstellungen der Heroensagen die Hauptrolle spielen und wie dieselben auch an dem Heroon von Gjölbaschi in reicher Fülle vertreten sehen: Meleagerjagd, Theseusthaten, Leukippidenraub, die Sieben gegen Theben, Amazonen- und Kentaurenkämpfe, der Freiermord der Odyssee, so müssen wir uns billig wundern, gerade hier die Sagen von Troia zu vermissen, die auf allen ähnlichen Kunstwerken nicht fehlen und sicher im Mittelpunkte des Interesses gestanden haben. Ihren gebührenden Platz haben sie darum auch im Heroon von Gjölbaschi als Hauptdarstellung an der Westwand ausgezeichnet durch Grösse und Doppelreihung gefunden.

DUNCAN MACKENZIE.



ZUM MYRONISCHEN DISKOBOL (Taf. VII u. VIII)

Aus dem Material von Studien zur Geschichte der griechischen Plastik und ihrer Meister, deren einst geplanter buchgemässer Zusammenhang sich theils durch die Vorwegnahme vieler Einzelheiten von Seiten productiverer Fachgenossen, theils durch eigene Fortschritte, noch mehr im Nichtwissen als im Wissen, gelöst hat, soll hier endlich eines der werthvollsten Stücke veröffentlicht werden.

Es ist eine wahre Calamität, dass unter den bekannten Nachbildungen des myronischen Diskobols eine von den besten und dazu die einzige, welche ihren ursprünglichen Kopf wohlbehalten auf den Schultern trägt, seit Jahrzehnten mitten in Rom gleichsam wieder eingegraben ist. Nur ganz selten noch kommt sie vereinzelten Fachgenossen auf flüchtige Momente zu Gesichte, eine Gunst, die auch mir zu Theil geworden ist.[1] Deshalb wird es nicht unnützlich sein, an den bisher veröffentlichten Reproductionen der ganzen Statue eine bisher so gut wie gar nicht bekannte des Kopfes hinzuzufügen, obgleich sie den heutigen Anforderungen durchaus nicht entspricht. Einige kritische Bemerkungen über das ganze vorliegende Material mögen die Publication begleiten.

I. Die Statue.

Die Anschauung der ganzen Statue Lancelotti beruht, um von unbrauchbaren alten Stichen abzusehen, auf zwei Photographien. Allbekannt ist diejenige, welche das Gesicht in voller Vorderansicht gibt. Sie ist mehrfach durch den Druck vervielfältigt. Am besten unverkleinert bei Brunn-Bruckmann,[2] wo auch die hinzugefügte schwarze Grundirung kaum Schaden gestiftet hat. Recht schlimm sind durch dasselbe Verfahren oder durch die noch gefährlichere Wegnahme des unruhigen Hintergrundes die Contoure entstellt an den verschiedenen Clichés der landläufigen Handbücher.[3] Doch auch die Originalabzüge selbst, die vor Kurzem wenigstens noch in Rom käuflich waren, geben kein vollkommenes Bild des schönen Marmors. Die Umrisse sind nicht durchweg scharf, die Sinterflecken des schönen — wie mir schien »parischen«[4] — Marmors verdunkeln oft empfindlich die Feinheit der Modellirung. Sehr gut kenntlich ist der Erhaltungszustand des Werkes, wie ihn zuletzt Matz und Trendelenburg, bis auf eine Kleinigkeit in Uebereinstimmung mit

[1] Fürst Lancelotti gestattete mir im Frühling 1890 diesen Besuch bei seinem kostbaren Schatze auf die Fürsprache [illegible] hin und der österreichischen Botschaften am päpstlichen Hofe, bei dem mich wiederum Herr Hofrath v. Sickel, Director des österreichischen Institutes für historische Studien in Rom, empfehlend eingeführt hatte. Allen diesen Herren wiederhole ich hier meinen besten Dank.

[2] Denkmäler griech. röm. Sculptur Nr. 256.

[3] v. Sybel, Weltgeschichte der Kunst S. 140. Overbeck, Gesch. der griech. Plastik I[4] S. 275, bildet auch [illegible] Heliogravure Collignon, Histoire de la sculpture grecque I Taf. II.

[4] Matz sagt: [illegible]

meinen eigenen Beobachtungen am Original, verzeichnet haben.[1] Man sieht die Schnittfugen des ergänzten rechten Unterschenkels oberhalb des Knöchels und oberhalb der Kniekehle, zum Theil sogar diejenigen, mit denen die neuen Fingertheile der linken Hand an diese an- und von den wiederum antiken vier Fingerspitzen absetzen. Man sieht die schmalen Flickstellen, welche die Brüche oberhalb des rechten Fussknöchels, am Ansatze des rechten Oberarmes und, wenn ich nicht geirrt habe, im Untertheil der Wurfscheibe verkleiden; man sieht sogar etwas von der Fuge rings um die unregelmässige Plinthe, welche in die ovale, mit Hohlkehle zwischen zwei niedrigen Wulsten profilirte Standplatte eingelassen ist, die Matz für antik gehalten zu haben scheint, ich leider zu untersuchen versäumt habe. Auch die beiden Puntelli im Haar oberhalb des linken Auges sind deutlich.

Die zweite, ein klein wenig grössere Photographie ist mir nur in wenigen Exemplaren begegnet, obwohl auch sie vor einigen Jahren noch feil stand. Reproducirt ist sie meines Wissens nur bei Baumeister[2] in einem Metallhochdruck, der wieder durch das lästige Fortschneiden des Grundes und Nachziehen der Umrisse da und dort nicht unbedenklich entstellt ist. Obwohl dieses Bild im Allgemeinen dunkler und unklarer ist als das andere, hat es doch seinen Wert, weil der verschiedene, etwas nach rechts verschobene Standpunkt der Aufnahme manche wichtige Linien gibt, die dort fehlen. So an den Händen und Armen und an dem mehr der Vorderansicht genäherten Rumpfe. Besonders lehrreich ist sie aber für den Kopf (s. unten).

Zu diesen beiden Photographien des Diskobolo Lancelotti ist seit etlichen Jahren eine dritte Nachbildung hinzugekommen, welche jene an künstlerischer Gesammtwirkung weit übertrifft: die beim Formatore M. Gherardi in Rom käufliche, vom Standfuss bis zum Scheitel gegen 0·33 M. hohe *Gypsstatuette*. Sie wurde, obwohl ziemlich verbreitet, doch eine bessere Abbildung verdienen als die bisher gegebenen Zinkdrucke.[3] Der Entdecker Furtwängler hat die hübsche Figur ohne Weiteres als moderne Copie der Statue Massimi erklärt; ich glaube mit vollem Recht, obwohl Bulle in seiner verdienstlichen Zusammenstellung aller bekannten Wiederholungen der myronischen Statue wenigstens die Möglichkeit behauptet, dass hier, wie in der bekannten Bronze des Münchener Antiquariums und den beiden Marmortorsen zu Neapel und Würzburg, eine antike Verkleinerung vorliegt.[4] Aber Bulle selbst hat gezeigt, wie frei diese drei Figürchen antikem

[1] Matz-Duhn, Antike Bildw. in Rom I. S. Nr. 1095.

[2] Denkmäler des class. Alterth. II. S. 1003 (Julius).

[3] Nach Abnahme des Rosts zuerst bei Springer-Michaelis, Handbuch der Kunstgeschichte I. S. 149, ebenso und besonders sowie ungenau bei Zimmermann, Kunstgeschichte des Alterthums, S. 113; in unberührtem Zustande aber aus in Seitenansicht von rechts bei Kalkmann, Jahrb. des deutschen archäol. Instituts 1895, X, S. 19.

[4] Zu Arndt-Amelung, Einzelaufnahmen II, Nr. 501, S. 42 f. Nr. 15–16. Beiläufig auch Nr. 7 der Bulle'schen Liste, im Museo Barracco, ist nicht in Originalgrösse, sondern ungefähr halb so gross, wie die Massangabe bei Sacken und Kenner Nr. 158 = 2 F. 9 Z. lehrt.

Brauche gemäss, die Formen des Originals mehr oder weniger vereinfachen und stilistisch verändern. Der Gherardi'sche Gips dagegen bietet, obgleich er nur wenig grösser ist, die sorgfältigste Wiedergabe bis in alle Details, die wir von den grossen Repliken, insbesondere der Massimi'schen kennen. Nun hat man freilich ausnahmsweise auch im Alterthum solche Cabinetstücke von reducirten Copien angefertigt;[1] das beste mir bekannte Beispiel ist die Barracco'sche Statuette eines meist dem Polyklet zugewiesenen Typus, mit der ich allerdings von den grossen Wiederholungen nur den Herculanischen Bronzekopf an der Hand photographischer Abbildungen vergleichen kann.[2] Doch gegen eine entsprechende Einschätzung der Diskobolfigur erheben sich die schwersten Bedenken. Zunächst wäre die vollkommene Unversehrtheit eines so kleinen und zerbrechlichen Dinges bis in die Fingerspitzen hinein ein wahres Wunder, das durch moderne Ergänzung nach dem Vorbilde der Lancelotti'schen Statue zu erklären deshalb nicht angeht, weil der Gips nicht nur keine Spuren von Zusammenfügung, sondern auch nicht die geringste Ungleichheit in der einsamen Ausführung und der tadellosen Erhaltung der Oberfläche erkennen lässt. Doch auch der Stil scheint mir gegen antike Herkunft zu sprechen: so treu das Original wiedergegeben ist, es fehlt doch die volle Schärfe und Einheitlichkeit, die solch kleines Musterwerk, wenn es antik wäre, zu wahren gewusst hätte.

Um diese Bedenken zu überwinden, müssten zwischen der Gherardi'schen Figur und der Marmorstatue, die ihr in neuerer Zeit allein als Vorbild für den Kopf und die linke Hand gedient haben kann, grössere Unterschiede bestehen, als Bulle aufgewiesen hat. Die kastenförmige Plinthe des Gipses mit einfachem Ablauf, die gewissen antiken Bronzeplinthen nicht vollkommen gleicht, da diese meines Wissens immer viel flacher gestaltet und etwas reicher gegliedert sind,[3] kann doch wahrlich auch der moderne Künstler oder Former aus Bequemlichkeit an Stelle der ovalen profilirten des Vorbildes gewählt haben, zumal wenn diese erst dem Ergänzer angehören sollte (S. 164). Am Palmstamm hat jener zwar die Zahl der Blattstümpfe vermehrt und auch den dickeren Wurzelstock mit zwei Reihen kleiner Blattbüschel verziert, die am Original fehlen, aber die Grösse, Form und Lage dieser Stütze stimmt so genau überein, dass an ein zufälliges Zusammentreffen nicht gedacht werden kann. Wie eng die Gestalten selbst zusammengehen, wurde schon gesagt. Es betrifft das sogar Formen, wie den Uebergang vom Hinterhaupt zum Nacken, die sich nun noch als individuelle Eigenheiten dieser einen Copie herausstellen werden.

[1] Vgl. Furtwängler, Ueber Statuencopien, Abhandlungen der bay. Akad. der Wissensch. I. Cl. XX 1896, S. 575.

[2] Helbig, Collection Barracco, Taf. 45 f.; die Repliken in Originalgrösse bei Furtwängler, Meisterwerke, S. 434; bis auf den Bronzekopf Comparetti de Petra, Villa Ercolan. Taf. 7. 4. Brunn-Bruckmann, Denkmäler Nr. 339; vgl. Berl. philol. Wochenschr. 1895, S. 693.

[3] Vgl. Comparetti und de Petra, Villa Ercolan., Taf. 14 ff.

D[illegible] hat [illegible] keineswegs [illegible] Uebereinstimmung, wie sie Furtwängler mit dem Ausdruck »Maschinencopie« vorauszusetzen scheint. Schon die Masse, soweit ich darüber nach dem Wenigen, was mir an Messungen grosser Repliken zur Hand ist, urtheilen kann, sind dieser Annahme nicht günstig, da sie an verschiedenen Stellen verschiedene und meist so absonderliche Verhältnisse ergeben wie 2 : 7 und 4 : 15, was nicht gerade nach mechanischer Reduction aussieht. Doch auch das Auge nimmt beim Vergleiche der angeführten Photographien ohne Weiteres Unterschiede wahr, die sich schwerer auf Versehen bei rein mechanischem Verfahren, als auf die halbbewusste Absicht eines modernen Künstlers, die Härten und »Mängel« des Originals leise abzuschwächen, zurückführen lassen dürften. Der rechte Arm ist etwas weniger emporgeschwungen, die linke Hand schleift mit der Spitze nicht so weit zurück und ist mit der Sohle nicht so stark nach vorne gedreht; auch der rechte Fuss scheint etwas mehr aus der Reliefebene des Standbildes herausgerückt. Die Begrenzung des grossen Rückenmuskels ist etwas anders geführt, und die Serratus wie der Rücken mitten des Brustkorbs treten stärker hervor u. s. f. Auch der Kopf zeigt beachtenswerte Abweichungen, von denen weiter unten.

Diese eingehende Kritik des Gypsfigürchens scheint mir nicht überflüssig, weil man sonst eine gewisse Neigung zu bemerken scheint, seinen ohne Frage beträchtlichen Werth zu überschätzen.

Von den übrigen Repliken in gleicher Grösse hat Bulle, soweit ich nachkommen kann, richtig behandelt.[1] Nur dürfte er mit Unrecht die herrschende Meinung wiederholt haben, dass die Massimistatue als unbedingt beste Wiederholung, welche alle Eigenthümlichkeiten des Bronzestils bewahrt hat, zu gelten habe. Es wird gewiss auch für den Körper gelten, was sich am Kopfe nachweisen lässt: dass ihr trefflicher Meister — doch wohl augusteischer Zeit[2] — bei aller Treue im Ganzen sich doch im Einzelnen manche Freiheit gestattet hat.

II. Der Kopf

Wie bekannt, hat das Lancelotti'sche Exemplar allein seinen ursprünglichen Kopf und zwar angebrochen in wunderbarer Erhaltung bewahrt. Das Wissen der meisten Fachgenossen um seinen Typus gründet sich also auf die drei besprochenen Nachbildungen dieser Copie. Denn die Münchener Kleinbronze gibt ihn völlig ausgebildet und verfratzt wieder. Was aber jene drei Reproductionen lehren, ist unvollständig und ungenau, zum Theil geradezu falsch.

Die im Eingang zuerst angeführte, verbreitetste Photographie gibt erwünschter Weise die volle Vorderansicht, aber etwas verschwommen und verzogen (Fig. 1).

[1] A. a. O., S. [illegible] ff.
[2] So urtheilte schon Helbig, Untersuchungen über die camp. Wandmalerei, S. 13.

Unklar ist der Schädelumriss, besonders der rechten Seite, unklar zum grössten Theile die Zeichnung der Haare. Am Gesicht bildet das ganz von vorn auffallende Licht Schatten, welche Nase, Mund und Wangen beinahe plump und dick erscheinen lassen.



Fig. 1



Fig. 2

Eine bessere Vorstellung von der Feinheit und bronzemässigen Schärfe des spitzen Ovals, des Brauenrandes nebst Stirnecken und der Nase gibt die andere Aufnahme (Fig. 2) trotz ihrer Blässe und trotz der ungewöhnlichen Verkürzung, in der sie das Gesicht zeigt, die aber doch wieder den Vortheil hat, ein Bild von dem grossartigen Schädelgewölbe zu gewähren, auf dessen Scheitel auch etwas mehr von der Zeichnung der Haare kenntlich ist.

Diesem Wenigen, was die beiden Photographien der ganzen Statue für den Kopf ergeben, fügt das angeblich »vollkommene Hilfsmittel zum Studium myronischer Kunst«[1] die Gipsstatuette, nichts Erhebliches von Werth bei.[2] Es ist nur zu auffällig, dass an ihrem Köpfchen die Formen zum Theil etwas kleinlich und weichlich herausgekommen sind. Das aber, was sie allein bietet, das Profil, erweist sich auf den ersten Blick als heillos verfälscht. »Die Nase setzt nicht gerade, sondern stumpfwinkelig an der Stirne an«, entfernt sich Mutz vor dem Original. Dem modernen Künstler, der die Reduction ausgeführt hat, kam das natürlich unclassisch vor. Um dem abzuhelfen und das »griechische« Profil herzustellen, ergriff er das einfachste Mittel: er schrägte die Stirne so weit ab, dass sie in die Linie des Nasenrückens zu liegen kam. So hat er dem Kopf eine Seitenansicht gegeben, deren Schema dem des Praxitelischen Hermes oder des sich salbenden Athleten im Ganzen viel näher steht, als dem von diesem sehr verschiedenen des Diskobols.[3]

[1] Bulle a. a. O., S. 43, 15.

[2] Der Kopf in zwei guten Photographien abgebildet Arndt Amelung, Einzelaufnahmen III, Nr. 815 f. die Vorderansicht von zu hohem Standpunkte.

[3] Vgl. die erste Tafel bei Kekulé, Ueber den Kopf des Praxitelischen Hermes, dessen S. 9 ff. vorgetragenes Urtheil über das Verhältniss des Diskobolkopfes zu den beiden oben verglichenen ich nicht für richtig halten kann.

Um so willkommener wird, trotz ihrer Mängel, die grosse photographische Profilansicht vom Kopfe der Statue Lancelotti selbst sein, die auf Taf. VII links gegeben wird. Sie ist zwar nicht nach der Originalplatte gemacht, von der meines Wissens nur zwei Abzüge existiren, sondern nach einem von diesen, den ein Meister der Photographie so vortrefflich aufgenommen hat, dass dieses Bild zweiter Hand nur ganz unmerklich hinter der Schärfe des Originals zurückbleibt.[1] Auch die auf das Unumgänglichste beschränkte Retouche der Kupferplatte ist mit der grössten Vorsicht ausgeführt worden. Eine wesentliche Verfälschung konnte man nun von dem dunklen Grundton befürchten, der selbstverständlich schon auf der Vorlage gegeben war. Aber die Besorgniss ist hier unbegründet; mindestens hat der Vergleich der nachgezogenen Umrisse mit denen des Marmors selbst keine irgend nennenswerthe Abweichung ergeben, auch nicht an jener auffallend scharfen Senkung, mit der der Schädelbogen in die Nackenlinie übergeht, was das Gherardische Figürchen bestätigt. An Deutlichkeit lässt allerdings auch dieses Bild genug zu wünschen. Namentlich im Haare sieht man wieder viel mehr die Sinterflecken als die kleinen, flachen Löckchen.

Doch so unzulänglich es auch ist, giebt es dennoch ganz anders als die bisher bekannten Photographien eine Vorstellung von der grossartig schlichten, herben und ehernen und dabei so »jugendlich unschuldigen« Schönheit des myronischen Hauptes. Freilich kann das gesteigerte Unterscheidungsvermögen unserer Zeit nicht mehr mit Welcker urtheilen,[2] es sei »eines der schönen, klugen, feinen Attischen, deren man im Panathenäenzuge des Parthenon so viele untereinander verwandte nicht müde wird zu betrachten«. Zwar finden sich unter den verschiedenen, vielleicht auf zwei Grundtypen zurückführbaren Köpfen des Parthenonfrieses auch solche von recht verwandtem Schema, aber wir haben gleich den zugehörigen Gestalten schon weit mehr Lebendigkeit und Beweglichkeit der Formen wie des Ausdrucks. Hier dagegen ist noch ein *σύστασις ἄθρυπτος*, wie Plutarch von Perikles sagt,[3] das auch bei der heftigsten, spannendsten Action seine ganz strenger Zucht verdankte Fassung bewahrt. Es mag an den schroffen, dumpfen Ernst peloponnesischen Wesens, wie er für uns im Apollon des olympischen Ostgiebels typisch ausgeprägt ist, und damit an die Notiz von Myrons Lehrer Hagelaidas erinnern. Aber eine erste Morgenröthe von Geisteswärme bestrahlt diese bei aller Schlichtheit so wunderbar fein bewegten Züge.

Doch die Freude an der Schönheit dieses Kopfes darf uns nicht abhalten, seine Treue als Copie im Einzelnen zu prüfen. Und dazu sind wir jetzt viel besser ausgerüstet als früher, nachdem mehrere Köpfe durch den Vergleich mit dem der

---

[1] Die Vorlage verdanke ich dem Wohlwollen Helbigs, dem für diese Liberalität mit mir alle Fachgenossen Dank wissen werden. Die neue Aufnahme hat Herr Hofphotograph Burger in Wien angefertigt.

[2] Alte Denkmäler I. S. 419. Vgl. dagegen auch schon Kekulé a. a. O.

[3] Plutarch, Perikl. 5.





Statue als weitere Repliken erkannt und zumeist in hinreichenden Abbildungen veröffentlicht sind. Furtwängler ist noch hier vorangegangen und hat, zum Theile nach dem Vorgang Anderer, drei solche Wiederholungen zusammengestellt.[1] Einen vierten hat kürzlich Amelung hinzugefügt.

Wir kennen also gegenwärtig folgende fünf Exemplare des Kopfes.

I. Kopf der Statue Lancelotti, Taf. VIII links, oben Fig. 1 und 2.

II. Im Museum zu Basel aus Steinhäusers Besitz, als Replik vor langen Jahren von Helbig erkannt, dennoch erst seit einiger Zeit in Gipsabgüssen verbreitet, zum ersten Male abgebildet auf Taf. VII rechts und in den Autotypen Taf. VIII, 1 und 2. Die Skizze Fig. 3 gibt Auskunft über die in Gips ausgeführten Ergänzungen des arg zerstörten Gesichts.[2]



Fig. 3.

III. In Catajo vortrefflich erhalten — nur etwas mehr als die Nasenspitze ist ergänzt — aber von flauer, den Formencharakter des Originals verwischender Arbeit, die den Herausgeber Arndt, obwohl er die nahe Verwandtschaft mit dem Diskobol Massimi wohl bemerkte, abhielt geradezu eine Replik zu erkennen, wie Furtwängler mit Recht gethan hat. Die »Einzelaufnahmen« geben die Vorderansicht und das linke Profil.[3]

IV. Im Berliner Museum. Trotz der argen Entstellung des Gesichts durch Ergänzung — Mund, Nase, Brauen und obere Lider, grosse Stücke der Ohren — und durch Ueberarbeitung fast aller antiken Theile hat Furtwängler den Kopf mit Recht unter die Copien eingereiht. Seine Tafel gibt das linke Profil und eine Dreiviertelansicht von links.[4] Durch Kekulés Gefälligkeit bin ich in der Lage, auf Taf. VIII, 3 und 4 Vorderansicht und rechtes Profil hinzuzufügen.

V. Im vaticanischen Garten, sehr verwahrlost, entdeckt von Amelung, der den Kopf in den »Einzelaufnahmen« in vier Photographien publiciert hat, aus denen jetzt die vollständigste Anschauung von dem Kopftypus im Ganzen zu gewinnen ist. Leider fehlt die genaue Vorderansicht. Ergänzt: Nase, Lippen (abgefeilten), Kinnspitze.[5]

[1] Meisterwerke, S. 341 ff.

[2] Helbig, Bulletino dell' Inst., 870, S. 121. Bernoulli, Basler Antiquarium Nr. 2 (nur nicht zugänglich). Kalkmann, Proportionen des Gesichts, 53. Berliner Winckelmannsprogramm, S. 53 f. (Wenn K. S. 7) Anm. 2 behauptet, der Kopf sei bei Conze, Beiträge zur griech. Plastik, S. 12 erwähnt, so verwechselt er ihn mit dem Dürkheimer Steinhäuser, vgl. Furtwängler, Meisterwerke, S. 442, Nr. 5.) Meine Aufnahme der Ergänzungen hat Herr Dr. D. Burckhardt zu vermitteln die Güte gehabt.

[3] Arndt, Einzelaufnahmen I, Nr. 54. 55, nach Nr. 55 die Seitenansicht auch bei Furtwängler, S. 341. Vgl. Dütschke V, Nr. 695.

[4] Furtwängler, Meisterwerke, Taf. 19, S. 342, Anm. 2. Vgl. Beschreibung der antiken Skulpturen (in Berlin) Nr. 474, wo im Allgemeinen und Kalkmann, a. a. O., S. 53, wo mit grösserer Bestimmtheit auf die Verwandtschaft mit Myron hingewiesen wird.

[5] Amelung in den Einzelaufnahmen, Nr. 777—780.

Der nachfolgende Versuch, die von Furtwängler begonnene vergleichende Analyse weiterzuführen, möchte die Ueberzeugung befestigen, dass die fünf angeführten Köpfe trotz ihrer augenfälligen Unterschiede doch auf dasselbe Original zurückgehen, und dass einer möglichst genauen Vorstellung von diesem nicht etwa durch Bevorzugung eines einzigen »besten« Exemplars, sondern nur durch abwägende Recensio aller überlieferten Varianten nahezukommen ist.

Ein bemerkenswerthes Zeugniss für den ersteren Satz liefern schon die Reste der Halse an den vier abgebrochenen Köpfen (II—V). Immer ist der Hals dicht unter dem Kinn gebrochen, die natürliche Folge seiner starken Verkürzung im Motiv des Diskoswerfers. Und bei den dreien von ihnen, über die hierauf bezügliche, mit meinen eigenen Beobachtungen übereinstimmende Angaben vorliegen, ist selbst an den kurzen Halsstumpfen noch die starke Drehung nach rechts an der Spannung der linken, der Schwellung der rechten Seite zu erkennen. Auch bei dem vierten in Catajo (III) glaube ich an der Photographie in Vorderansicht dasselbe wahrzunehmen. Somit stammen alle vier Köpfe nicht etwa von Hermen, sondern von Statuen herzuführen, und es könnte vielleicht, mit Hilfe der älteren Litteratur und genauer Vergleichung der Originale, gelingen, sie wenigstens zum Theil auf die kopflosen Copien des myronischen Werkes zu vertheilen, die untereinander nicht minder verschieden sind als die Köpfe. Am nächsten liegt die Frage, ob der Kopf im Vaticanischen Garten (V) nicht zu der Statue im Sala della Biga gehört.[1]

Den Vergleich der Köpfe selbst beginne ich mit den Maassen, obwohl ich darüber nur sehr unvollkommen unterrichtet bin. Als ich zum Diskobol Massimi Zutritt erhielt, war das Buch von Kalkmann noch nicht erschienen, welches mir trotz seiner bekannten, gelegentlich bis zur Umgehung handgreiflicher Thatsachen getriebenen Einseitigkeit in der kunstgeschichtlichen Nutzanwendung doch eine brauchbare Methode angebahnt zu haben scheint,[2] deren Ausbildung freilich noch lange, geduldige Arbeit erfordern wird. Damals war mein Vertrauen meine Befähigung und mein Werkzeug zu solchen Untersuchungen noch sehr unentwickelt. Ich habe deshalb nur wenige Maasse genommen, die mich besonders interessirten, und bin nicht sicher, ob ich dabei immer genau die richtigen Messpunkte traf.[3] Auch den Basler (II) und den Berliner Kopf (IV) habe ich gemessen, ziehe aber vor, bei diesen Kalkmanns Zahlen zu geben, soweit sie vorliegen;[4] sie unterscheiden sich übrigens von den meinigen nur ganz unbedeutend. Die beiden übrigen Köpfe (III—V) sollten vielleicht ganz aus dem Spiele bleiben, weil ich sie nur

[1] Helbig a. a. O. Nr. 2.

[2] Vgl. die Recension Furtwänglers, Berliner philol. Wochenschrift 1894, S. 1275 ff., aber auch die Replik Kalkmanns, Jahrbuch des deutschen archäol. Instituts 1895, X, S. 82 ff.

[3] Vgl. Kalkmann, S. 5 ff.

[4] In Kalkmanns Tabelle D, a. a. O. S. 95, Nr. 41, 42.

in den Photographien der »Einzelaufnahmen« mit dem beigefügten Centimetermaasse messen kann. Da aber die so gewonnenen Zahlen theils überraschend genau mit denen der andern Köpfe stimmen, theils augenfällige Unterschiede bestätigen, wage ich auch sie, unter allem Vorbehalt, hierherzusetzen. Sie sind, so weit thunlich, an den Profilaufnahmen genommen. In der Liste stehen die vier Maasse, welche sie mit der fünfstelligen Kalkmann'schen Tabelle D gemein hat, am Ende. Ein der Millimeterzahl beigefügter Stern bedeutet, dass einer oder beide Messpunkte auf ergänzter Stelle gewählt werden mussten, aber da mit einiger Sicherheit zu finden waren.

	I Lancelotti (Original)	II Basel (Gips)	III Catajo (Photographie)	IV Berlin (Original)	V Vatican (Photographie)
Schädellänge (Stirn bis Hinterhaupt)	120	210	117	122	107
Kinn bis Scheitel (schräg gemessen)	255	252	260	255	245*
Untergesicht (Kinn bis Nasenflügel)	65	66	62	65	60*
Nase (Nasenflügel bis Verbindungslinie der Brauenbogen)	65	66	60	67*	62
Mundmitte bis Haargrenze	111	—	115	—	—
Augenabstand (zwischen den äusseren Augenwinkeln)	95	98*	100	97½	97
Auge (innerer Winkel) bis Kinn	107	106½	108	110	110*
Gesicht (Kinn bis Haargrenze)	165	170*	167	167	170*
Ohrenabstand	145	150	142	141	145

Es sei nochmals betont, wie unvollständig und zum Theil ungenau diese Maassangaben sind. Ob sich aus ihnen dennoch etwas für das Proportionssystem des myronischen Kopfes gewinnen lässt, das zu beurtheilen muss ich vorerst Kundigeren überlassen.[1] Mir kommt es nur darauf an, dass sich auch auf diesem

[1] Auf meine Bitte schreibt mir Professor Kalkmann über die ihm mitgetheilten Maasse Folgendes: »Die Maasse bestätigen zunächst, was ich schon nach der Photographie vermuthet hatte (S. 34), die Distanz Haar bis Mund (111 Mm.) ist gebaut als diejenige Haar bis Nase (100, nämlich Gesicht 165 Mm. weniger Untergesicht 65 Mm.). Wegen der durch diese Maasse controllirbaren Gliederung des Gesichts gehört also der Kopf Lancelotti mit den ebenda auf S. 34 genannten Köpfen zusammen, ohne dass das für diese statuirte Gesetz an ihm streng wäre. Wichtiger war mir der Augenabstand (95 Mm.), bezüglich sein Verhältniss zur Distanz Auge bis Kinn (107 Mm.). Nimmt man nämlich, wie in meiner Tabelle der Verhältnisszahlen S. 107, die Entfernung Auge bis Kinn = 100 an, so beträgt der Augenabstand beim Diskobol 88, 8. Durch bei dem Herakles Altemps (Tabelle Nr. 41) 88, 6, bei dem Berliner Kopf (Tabelle Nr. 43, in obiger Liste IV) 88, 2, bei dem Basler Kopf (Tabelle Nr. 45, oben II) 90, 3. Ist die Gesichtshöhe = 100, wie in der Tabelle, so beträgt der Augenabstand bei dem Diskobol 115, 1, bei dem Herakles 117, 5, bei dem Berliner Kopf 176, 3, bei dem Basler Kopf lässt sich die Gesichtshöhe nicht genau feststellen (S. 74 f.). Der Ohrenabstand ist bei dem Basler wie dem Lancelotti'schen Kopf auffallend stark, was sich aus der schiefen Stellung des Kopfes erklären kann. Ich hatte also richtig S. 74 in dem Basler Kopf eine Copie des Diskobols gesehen, den Berliner Kopf wenigstens als nahen Verwandten bezeichnet und ausserdem auf den Herakles Altemps hingewiesen.«

Wege zwischen den fünf Köpfen kaum grössere Unterschiede ergeben als sie andere Reihen von Nachbildungen desselben Originals zeigen[1].

Auf die Formen selbst eingehend vergleichen wir zunächst die Varianten in der Bildung des von der dünnen Haarschicht kaum verdeckten Schädels. Am bezeichnendsten für ihn ist die grosse Linie des Profils, das ja von allen Exemplaren in ziemlich genau übereinstimmenden Aufnahmen der linken Seite und für II, IV auf unserer Tafel VIII von rechts genommen vorliegt. Der Umriss beschreibt — um vorerst die allen Repliken zu Grunde liegende Form abstrahirend festzustellen — von der Oberstirn aus bis zu dem ungefähr in gleicher Höhe gelegenen äussersten Punkte des Hinterhauptes einen weiten, annähernd halbell[i]ptischen Bogen, der am Anfang und Ende stärker gekrümmt, sich doch auch auf dem Scheitel nirgends der Geraden nähert. Hinten biegt er sich dann, mit der stärkeren Krümmung ziemlich rasch ab- und einwärts, um etwa in der Höhe des Ohrknorpels mit stumpfem Winkel an die gerade Nackenlinie anzustossen. Am reinsten scheint mir dieser schöne Contour am vaticanischen Exemplar (V) bewahrt, nur dass der Schädel hier zu kurz gerathen ist und das Nackenhaar eine sonst nicht vorhandene Schwellung erhalten hat. Am Lancelottischen ist die Linie ein wenig entstellt durch die allzu scharfe fast höckerartige Krümmung des Hinterhaupts, auch über der Stirne mag die Wölbung etwas zu hoch ansteigen oder das Haar zu voll angenommen sein. Am Baseler Kopfe (II) ist sie an beiden Stellen eher etwas zu knapp gerathen, was für die Schädeltiefe wiederum das geringe Maass bestätigt. An der weitaus geringsten Replik zu Catajo (III) ist die ganze Curve nach hinten und oben schief gezogen, weshalb hier der Abstand vom Kinn zum Scheitel der grösste ist. Der Berliner Kopf (IV) endlich zeigt eine irrationale Schwellung auf dem Scheitel, hinter der der Abfall steiler als sonst erfolgt. Da an dieser Stelle auch in der Breitenrichtung eine fast an verbogene Bronze erinnernde Depression der rechten Seite zu bemerken ist, mag diese sonderbare Verbildung des schönen Umrisses äusseren Hemmnissen, etwa mangelhafter Beschaffenheit des Marmorblocks oder einem Schwerhören des Copisten zur Last fallen. Um aber gerade hier den Skepsis vorzubeugen, zeigt der Berliner Kopf, wie Furtwängler gebührend hervorgehoben hat, weitaus die genaueste Wiedergabe der strengen, noch an den gebänderten Lapithen des olympischen Zeustempels und den Sabouroff'schen Grabstelenkopf[2] erinnernden Haarbehandlung, deren Disposition sich stellenweise bis in die einzelnen Löckchen an anderen Exemplaren wiederfindet. Ihre Rangfolge in dieser Beziehung hat der genannte Gelehrte richtig bestimmt, namentlich auch die Freiheit hervorgehoben, mit der der Meister der Statue Lancelotti, hierin an seinen geringern Zeitgenossen Stephanus erinnernd, das Haar behandelt. Der neu hinzugekommene

[1] Beispiele bei Kalkmann, S. 2f.
[2] Berlin, Antike Skulpturen, Nr. 735; Furtwängler, Sammlung Sabouroff, Taf. 5.

Kopf V dürfte in diesem Punkte gleich an zweiter Stelle einzureihen sein, wenn die Oberfläche besser erhalten wäre.

Um zunächst die vor uns liegenden Seitenansichten zu erledigen, betrachten wir jetzt die Profillinien des Gesichts. Die zweitbesterhaltene, aber leider auch geringste Replik zu Catajo (III) hat all' die zarten und doch scharfen Accente der Lancelottischen theils verflacht, wie den Sattel zwischen Kinn und Unterlippe, den Umriss der Oberlippe, die Krümmung der Nase, theils wie das Vortreten des Unterstirn vergröbert. An IV (Berlin) scheint sowohl die unschöne Abplattung des Kinnes als das übertriebene, den Ernst ins Finstere steigernde Anschwellen der Stirn, besonders an ihrer linken Seite, der modernen Ueberarbeitung zur Last zu fallen. In Basel (II) ist das Profil fast ganz ergänzt, nur von der rechten Seite (Taf VIII 1) zeigt sich die Stirnlinie ähnlich wie bei I. Sehr genau, nur vielleicht ein wenig kräftiger, wiederholt sich dieser und, soweit erhalten, auch der Kinnumriss am vaticanischen Kopfe (V). Zu kurz dagegen kommt an ihm in Uebereinstimmung mit der Verkürzung des Schädels, (vergl. die Maasse) der Wangenumriss vom Kinn zum Ohre, dessen schöne freie Führung an der Statue Lancelotti mit Recht bewundert wird. Ihr kam in diesem Punkte einst wohl das Berliner Exemplar (IV) am nächsten. Das Baseler (II) dagegen und auch das von Catajo (III) gibt diese Linie zwar ebenso vollständig wie I, aber straffer und minder weich modellirt, so dass die Frage gestattet ist, ob sie am Original wirklich genau so ausgesehen hat, wie an der besterhaltenen Copie. Auf leichte Verschiedenheiten in der Bildung des Ohres sei nur kurz hingewiesen.

Bemerkenswerth sind die Schwankungen in der Wiedergabe der Augen, deren Gesammtform am besten aus den Vorderansichten von V und III erhellt. In den allgemeinen Verhältnissen stimmen alle fünf Exemplare überein (siehe auch die Maasse des Augenabstandes). Nur IV (Berlin, Taf VIII 4) zeigt Augäpfel und Thränencarunkeln plump nach oben erweitert, auch dies blos ein Werk der Ueberarbeitung. Sehr verschieden aber ist die Behandlung der Lider. Am Vaticanischen Kopfe (V) und, so weit der geringe Rest des rechten Auges zu urtheilen gestattet, auch beim Baseler (II, Taf VIII 1) springen sie weit kräftiger vor als bei den übrigen, besonders an der Statue. Wenn nun der Angabe Dütschkes zu trauen ist, dass an III (Catajo) die »Augenwimpern scharf wie ein über das Lid sich hinausziehender Faden angegeben sind« — und die Arndt'sche Photographie in Vorderansicht scheint sie zu bestätigen — dann könnte sich der Unterschied daraus erklären, dass die stärker vorspringenden Lider unserer Copien den Eindruck der natürlich mit Wimpern versehenen Bronze im Allgemeinen wiedergeben sollen, während die flacheren die Lidform des Originals beibehalten und die Wimpern entweder wie III besonders oder wie I gar nicht andeuten. Ein zweiter Unterschied betrifft die Bildung der äusseren Augenwinkel. Am Deskobol Massimi setzt sich der untere Rand des Oberlides weit über das Unterlid fort, und zwar an beiden

Augen. Bei IV (Berlin) und bei III (Catajo) kehrt dies nur an der linken, dem Beschauer zugewandten Seite wieder, während rechts die Ueberschneidung nur eben ansetzt. Am rechten Auge von II (Basel) und V (Vatican) fehlt auch dieser Ansatz und ist somit die rein archaische Form gewahrt. Das linke frisch nur bei V hinreichend erhalten, zeigt wieder einen kurzen Ansatz von Ueberschneidung. Diese Inconsequenz wird aber schwerlich von Myron selbst, sondern wie so oft nur von dem Unvermögen der Copisten herrühren, ihr Besserwissen in diesem Punkte zu unterdrücken.[1] Die beiden Exemplare des Marsyas zeigen ganz ähnliches Schwanken. Und an den grossen zeitgenössischen Sculpturenreihen hält der Schmuck des olympischen Zeustempels und die Parthenonmetopen nicht durchaus an dem kleinen Ueberrest archaischen Stiles fest, der nicht einmal am Parthenonfriese ganz abgethan ist.

Werfen wir noch einen Blick auf die Vorderansicht im Ganzen. Im Gegensatz zu der irreführend ungünstigen Photographie der Statue (Fig. 1) und übereinstimmend mit dem hierin treuen Gipsabgüssen (S. 164 f.) zeigen die entsprechenden »Einzelaufnahmen« von V und III (Vatican und Catajo), sowie unsere Zinkographie (Taf. VIII) nach dem Baseler und Berliner Kopfe (II, IV) das ebenso schöne als charaktervolle, im strengsten Wortsinn ovale Form. Unter der fast halbkreisförmigen Schädelkappel »verjüngt sich der Umriss des Gesichtes rasch nach dem feinen Kinn hin«,[2] nicht ohne einem knappen Maasse jugendlicher Wangenfrische Raum zu gönnen. Leichte Unterschiede fehlen auch hier nicht; schon die verschiedenen Maasse in den Rubriken »Gesicht« und »Ohrenabstand« unserer Tabelle machen darauf aufmerksam. Die ganze Schönheit dieser Kopfform enthüllt sich aber, wie Kekulé ausgeführt hat, in der Bewegung, und dies zu veranschaulichen ist die seltenere Photographie der Statue ein unverächtliches Mittel (Fig. 1). Sie lässt, trotz der Verkürzung, auch etwas von dem geistigen Adel der Züge ahnen, den unsere Seitenansicht des Kopfes veranschaulicht, während die angeführten Vorderansichten zumeist Exemplare darstellen, denen mit Nase und Lippen die Hauptsitze dieses Ausdruckes fehlen; aus dem faden Kopf von Catajo (III) aber der Geist entflohen ist.

Und nun, nach dieser nüchternen Vorarbeit, werden etwaige Leser dieses Aufsatzes, je nach ihrer Stimmung gegen derartige Studien, fordern, erwarten oder befürchten, dass hier auf die wichtigen kunstgeschichtlichen Probleme eingegangen wird, deren Förderung von einer genaueren Kenntniss des Diskobol-typus erwartet werden mag. Aber diese Fragen sind schon ihrem Stoffe nach so complicirt, dass ihre gründliche Abhandlung weit über die Grenzen eines Beitrages zu solcher Festschrift hinausweichen müsste. Sie sind ferner mitverwebt durch eine zwar gewiss nicht unfruchtbare, aber dennoch unleugbare Ueber-

[1] Ein Beispiel und Literatur bei Helbig, Collect. Barracco S. 33 f. Anm. 1

[2] Kekulé, Kopf des Praxitelischen Hermes, S. 13.

production an »Vermuthungen zur griechischen Kunstgeschichte« den gegenüber es sich empfehlen dürfte abzuwarten, bis sich die Wasser ein wenig verlaufen haben. Mit der Zeit wird hoffentlich auch die Erbitterung weichen, mit der hier zum Theil gestritten wurde, und vermittelnde Stimmen eher auf allseitiges Gehör rechnen dürfen. Dieser im Geruche der Trivialität stehende Weg ist es nämlich, auf dem meine Gedanken über die bezeichneten Fragen sich bewegen, und ich darf das vielleicht auch mit zwei Worten genauer andeuten. Eine Anzahl hervorragender Bildhauerwerke, ward, mit besonderer Rücksicht auf ihren Kopftypus, von den Einen in den engsten Zusammenhang mit Myron gebracht, während sie nach Anderen für Jeden, der Augen hat, evident polykletisch sind. Ich glaube beide Parteien haben Recht, nicht nur in Betreff verschiedener, sondern selbst der gleichen Stücke. Für jedes ein Beispiel. Im Idolino kann ich auf Grund des Kopfes aber auch des Rhythmus der ganzen Gestalt immer wieder nur ein echt attisches Werk aus der Generation nach Myron, am liebsten von seinem Sohn, erkennen.[1] An dem sich bekränzenden Jüngling dagegen sehe ich zwar auch die Beziehungen zum Diskobolkopftypus, verkenne aber nicht die Stärke der Gründe, welche ihn als Ganzes dem polykletischen Kreise zuweisen, ja sogar mit Wahrscheinlichkeit auf eine bestimmte Siegerstatue des Meisters selbst zurückzuführen gestatten.[2] Und die Verwandtschaft dieses wie anderer polykletischer Werke mit attischen, insbesondere myronischen erklärt sich mir aus dem Einfluss, den der Argeier nothwendig erfahren haben muss, als er sich so lang in Athen aufhielt, wie die Art seiner Erwähnung in Platons Protagoras voraussetzt.

[1] Kekulé v. Stradonitz hat eben im 49. Berliner Winckelmannsprogramm vorgetragene Zuweisung an Myron stillschweigend zurückgenommen, indem er den Idolino in die nächste Nähe des Parthenonfrieses stellte: Jahrbuch der königl. preuss. Kunstsammlungen 1897, XVIII, S. (xxx). Anders urtheilt Furtwängler, Meisterwerke, S. 497 ff.

[2] Collignon, Histoire de la sculpture grecque I, S. 499. Petersen, Mitth. des deutschen archäol. Inst. Rom 1893, S. 261. Furtwängler, Meisterwerke S. 452 ff. Anders Kekulé, in dem soeben angeführten Winckelmannsprogramm, S. 13.

FRANZ STUDNICZKA.

ATHENA MIT DER EULE (TAF. IX)

Im Jahre 1889 hatte ich Gelegenheit, die Antiken im Besitze des Earl of Elgin auf dessen Landsitze Broom-Hall bei Dunfermline in Schottland zu sehen. Von den attischen Grabreliefs und anderen Marmorwerken der Sammlung hat Michaelis Nachricht gegeben (Journal of hellenic studies V 1884, S. 143 ff.). Am Schlusse seiner Mittheilung erwähnt er auch einige dort befindliche bemalte Vasen; in Abwesenheit des Besitzers hat er aber andere Antiquitäten nicht gesehen, darunter das werthvollste Stück, die Bronzefigur einer Athena mit der Eule auf der Hand. Mir zeigte sie der Besitzer, als ich unter seiner freundlichen Führung seine Schätze sah, und mit seiner Erlaubniss durfte ich durch den Edinburgher Photographen Wood und Sohn eine Photographie nehmen lassen. Sie wurde einmal in der archäologischen Section der Görlitzer Philologenversammlung vorgewiesen (Verhandlungen S. 279 f.). Jetzt mag sie nicht ganz unwerth sein, beim festlichen Anlass dem Kennerauge unseres gefeierten Freundes in einer Radirung William Ungers dargeboten zu werden.

Es wird kaum viel hinzuzufügen sein. Ich habe bei der Betrachtung den Zollstock nicht gleich zur Hand genommen; unsere Abbildung wird aber etwa die Grösse des Originals haben. Die Figur ist, so weit sie in einem Stücke gegossen war, vollständig. Es fehlen ein Gegenstand, den sie in der linken Hand gehalten haben dürfte, und die Basis, auf welche die Füsse flach aufgesetzt waren.

Die Göttin ist mit dem langen, ärmellosen Chiton mit übergürtetem Ueberfalle bekleidet, ohne Aegis, den Kopf bedeckt mit einem zurückgeschobenen sogenannten korinthischen Helme. Das Haar fällt lang in den Nacken herab. Mit einigermassen gleich aufruhenden Füssen, das rechte Knie bei kurzem Unterschenkel unter dem Gewande gebogen vortretend, in einer Weise, wie sie Werken des 5. Jahrhunderts v. Chr. mehrfach eigen ist, so auf Grabreliefs, z. B. C. 815. 816. 893. 956. 1014. Die Gestalt ist robust, männlich breit in den Schultern und schmal in den Hüften. Auf diese Proportion wurde schon mehrfach als für eine Athena und zugleich für die Entstehungszeit charakteristisch aufmerksam gemacht, so noch jüngst bei der Besprechung einer Athenastatue des 5. Jahrhunderts aus Pergamon (Sitzungsber. der Berliner Akademie 1893, S. 215). Bei dieser pergamenischen Statue kehrt auch die auffallende Kürze der Unterschenkel wieder. Aehnlich wie bei ihr hängt an der Elgin'schen Bronze der linke Arm herab, wie dort auch der Handhaltung nach vermuthlich bestimmt, einen Speer zu halten. Auf der rechten Hand hochgehoben hält die Göttin ihre Eule empor. Der Arm erscheint leider in Folge der photographischen Procedur in unserer Profilansicht zu klein, in der Vorderansicht zu gross.

Der Charakter strengen Stils, wie er die Körperbildung, Haltung und Gewan



BRONZESTATUETTE DER ATHENA

dung durchdringt spricht auch aus dem Gesichte Es zeigt in Harmonie mit der hochgezogenen Form des sogenannten korinthischen Helmes nicht die Breite und den gerundeten Unterumriss wie unter ihrem enganliegenden sogenannten attischen Helme die Parthenos des Phidias und so viele ältere Athenaköpfe sondern das sammt der Helmform sonst erst in der jüngeren Kunst vorherrschende Oval mit schmalen Wangen und spitzem Kinn Besonders archaisch sind die vorliegenden Augen mit den feinen schräg hinaufgezogenen Brauen

Die Darstellung der Göttin mit ihrer heiligen Eule ist ja nicht selten, und ich beabsichtige nicht, die Beispiele hier aufzuzählen Unter mannigfachen Variationen kommt den Vogel auch ebenso auf der rechten Hand vor, während die Rechte der Göttin den Speer hält. Aber unter den Darstellungen ist, so weit ich nachgesehen habe keine, welche so lebendig wie in diesem etwas unbeholfenen aber im Gelingen um so anziehenderen, frischen Werke des griechischen Quattrocento die ganze Gestalt durchdringend das Motiv hinstellt der kräftigen Jungfrau wie sie elastisch in den Hüften bewegt dasteht den Vogel hochhebend Er sitzt nicht todt als Attribut da, sondern auf seinem bewegten Sitz mit den Flügeln schlagend. Auch en ist lebendig wie der Adler auf dem Scepter des Zeus in Pindars pythischer Ode der schlummernd ὑγρὸν νῶτον αἰωρεῖ.

ALEXANDER CONZE



GRABGEMÄLDE IN DER ÜBERLIEFERUNG ERWÄHNT.

Die kunstgeschichtliche Ueberlieferung, die uns Plinius, Pausanias und Andere aufbewahrt haben, nennt uns Gemälde der Maler und Statuen der Bildhauer, und nur in ganz vereinzelten Fällen werden Reliefs als Werke eines bestimmten Künstlers erwähnt. Die wichtigsten Reliefs, die zu unseren grössten Schätzen antiker Kunst zählen, sind meist namenlos auf uns gekommen. Das Relief scheint als eine Zwittergattung zwischen Malerei und Bildwerk keine so grosse Beachtung gefunden zu haben wie diese beiden Künste. Zwar werden uns, wo dennoch die Namen der Künstler vermerkt sind, meist Bildhauer genannt, aber auch Maler fehlen nicht. Mys arbeitete nach Zeichnungen von Parrhasius,[1] und die figlina opera des Zeuxis[2] in Ambrakia werden doch auch eher Reliefs wie Rundbilder gewesen sein. Jedenfalls aber steht in jeglichem Zeitalter der griechischen Kunst das polychrome Relief in nächster Beziehung und unter starkem Banne der zeitgenössischen Malerei, eine Thatsache, die, wie ich meine, noch nicht genügend gewürdigt ist, trotzdem von verschiedenen Seiten das für die verschiedensten Zeiten beobachtet wurde. Ich nenne aber mit grösserem Nachdruck nur von Benndorf in Betreff Polygnots und der Reliefs von Trysa.

Einen kleinen Beitrag in diesem Sinne zu liefern ist der Zweck dieser Zeilen. Winters Nachweis (in der Maisitzung 1897 der Archäologischen Gesellschaft zu Berlin)[3] der enkaustischen Malerei in den uns erhaltenen Marmorgemälden, der mir bestätigt, was auch ich schon längst gedacht und gelehrt habe, hat mich darauf geführt, aus einem Heft nicht druckfertiger Bemerkungen zur griechischen Malerei vorzugsweise den Hinweis auf mehrere Grabgemälde in unserer Ueberlieferung zur Veröffentlichung abzulösen.

Ich gehe aus von dem Grabmal zu Tritia in Achaia, von der Hand des Nikias, das Pausanias[4] beschreibt, welches Winter mit dem Grabmal des Megabyzos als Beispiele von bezeugten Grabgemälden anführt. In jenem Werke des Nikias, wo der Frau auf dem Elfenbeinthron die Dienerin mit dem Sonnenschirm zur Seite, der junge Gatte mit dem Diener, der Wurfspeere und Jagdhunde führt, gegenübersteht, finden wir ganz den Geist und die Composition attischer Grabreliefs wieder, wenn es auch sein mag, dass keine directe Nachahmung aufzustellen wäre.

Nicht weniger passt zu einer Darstellung, wie wir sie nur aus den Grabreliefs kennen, die kurze Angabe des Plinius[5] von einem Gemälde Athenions von Maronia zu Athen: frequentiam quam vocavere syngenicon, ein Zusammensein, das

[1] Pausanias I 28, 2; Athen. XI p. 782 B. [2] Plinius Hist. nat. XXXV § 66. [3] Archäol. Anzeiger 1897 S. 131 ff. [4] VII 22, 6. [5] Hist. nat. XXXV § 134.

sie ein Familienbild nennens, wenn vielleicht mit Brunn[1] die jetzt in der Handschrift getrennten Worte in una tabula VI signa hinzuzufügen sind. Auch von einem sonst unbekannten Oenias wird ein Syngenicon von Plinius[2] erwähnt. Die lateinische Uebersetzung des griechischen Namens kommt zweimal bei Plinius vor. Einmal kurz als Pamphili cognatio,[3] das andere Mal unter Timomachus von Byzanz als cognatio nobilium[4] das Bild einer vornehmen Familie.

Es liegt viel mehr auf der Hand, bei allen diesen Stücken an das Gemälde des Nikias zu erinnern und also an Grabgemälde zu denken, als mit Brunn[5] an die Stemmata des Kosmos und den illustrirten Stammbaum, die ἀρχαῖαι συγγένειαι die Habron von der Familie des Lykurg durch Ismenias malen liess. Frequentia wäre dafür doch ein sehr ungeeigneter Ausdruck gewesen.

Aber nicht nur Familienbilder, auch Einzelfiguren lassen sich als Grabgemälde nachweisen. Den Megabyzos des Nikias[6] habe ich schon erwähnt. Die Ueberlieferung weiss noch, dass Nikomachos für Aristraton den Tyrann von Sikyon das Grabmal des Dichters Telestes malte, wie Plinius berichtet.[7]

Daneben werden andere Gemälde erwähnt, von denen man vermuthen könnte, dass sie ursprünglich zum Gräberschmuck verwendet wurden, obgleich sich auch eine andere Bestimmung denken liesse. Leontion Epicuri cogitantem,[8] die Schülerin und Geliebte des Epicur im Nachdenken versunken, des Theoren malte und die wohl nur durch irgend ein Versehen auch unter den Werken des Aristides erwähnt wird,[9] möchte man wohl ihrem Grabmal zuweisen, wie auch die Mutter des Philosophen Aristoteles von Protogenes.[10] Weniger wahrscheinlich denselben Meisters Philiscus, den Tragödiendichter im Nachdenken,[11] nicht zu verwechseln mit dem Komiker, den Parrhasius gemalt haben soll.[12] Auch allerhand andere Darstellungen von Rednern, Athleten, Kriegern, zu viele, um alle zu erwähnen, wie des Timomachus palliati quos dicturos pinxit, alterum stantem, alterum sedentem[13] des Theons Salbe,[14] des Parrhasius beide berühmte Gemälde von bewaffneten Männern,[15] wie es, dass Krieger oder Hoplitodromen dargestellt waren, oder sein bewaffneter Schiffsführer[16] können zwar von Grabmälern herrühren, aber ebensowohl Votivgemälde sein. Analogien auf Grabreliefs zu den drei letztgenannten Werken und Att. Gr. R. T. CCI (arma deponens), Gardiner, Sculptured tombs of Hellas, Pl. XI (decurrens), Fig. 39. Ich will die angeführten Beispiele nicht vermehren, so leicht das auch wäre, da mich bei keinem irgendein Grund bestimmen lassen.

Nur ein Beispiel möchte ich noch besonders hervorheben, die thressam nutricem infantemque in manibus eius des Parrhasius, und zwar, weil die Zahl ähnlicher Darstellungen, die uns die Grabreliefs bieten, eine so überraschend grosse

[1] K. Gesch. II 183. [2] Hist. nat. XXXV § 143. [3] Ebenda § 76. [4] Ebenda § 136. [5] A. a. O. [6] Plinius, Hist. nat. XXXV § 131. [7] Ebenda § 109. [8] Ebenda § 144. [9] Brunn, K. Gesch. II, 161. [10] Plinius, Hist. nat. XXXV § 106. [11] Ebenda. [12] Ebenda § 70. [13] Ebenda § 136. [14] Ebenda § 144. [15] Ebenda § 71. [16] Ebenda § 69.

ist. Drei Beispiele sind in der Herausgabe der attischen Grabreliefs abgebildet Nr 42 Taf XXI 43 Taf XXII 1 und Nr 165 Taf LIII wo *τιτθή* oder *τιτθὴ* eigens dazu geschrieben ist, und noch die Reliefs, wo Winkelkinder die Anwesenheit der Amme voraussetzen Taf LXIII LXIV LXV LXXIII und LXXVI fehlen nicht. Ein Votivgemälde mit derselben Darstellung ist nicht undenkbar doch ist ein Grabgemälde hier besonders wahrscheinlich.

Wäre nicht auch das alte Weib, die γραῦς, worüber Zeuxis nach Festus[1] sich zu Tode gelacht haben soll am ehesten als Grabgemälde denkbar?

Nur muss man bei dergleichen namenlosen Erwähnungen immer vorsichtig sein. Für des Parrhasius »zwei Knaben in denen die Sorglosigkeit und die Einfalt ihres Alters zu sehen ist«, die Plinius[2] erwähnt mit den Worten pueros duos in quibus spectatur securitas et aetatis simplicitas, könnte man geneigt sein eine Analogie zu finden in den Knaben vom Grabrelief von Ilissos[3] und seinen Repliken, die im Gegensatz zum trauernden Grossvater ruhig schlafen des Verlustes ihres Vaters unbewusst. Man vergesse aber nicht, dass diese Knaben in Grabreliefs nur einmal vorkommen[4] und das ganze Motiv sich viel eher eignet für die Kinder Medeas wie sie z. B. Lukian[5] beschreibt *τὼ δὲ (παῖδε) ἀδέως ... γελῶντε* in einem Bilde dessen Künstler er nicht nennt. Zwar wird uns von Parrhasius keine auf Kindermord sinnende Medea genannt, aber ist es nicht mindestens beachtenswerth dass diesem Werke bei Lukian der geheuchelte Wahnsinn des Odysseus entspricht, den man bis jetzt mit dem Gemälde Euphranors[6] verglichen hat, der aber auch schon von Parrhasius dargestellt wurde?[7] Liegt es nicht näher an zwei Nachahmungen sei es auch ganz freie von Werken des einen Parrhasius zu denken als an Bilder des Euphranor und Timomachus, die zufällig zu Gegenstücken zu verwenden waren?

Wenn trotz der sich mehrenden Beispiele von Grabgemälden, die uns erhalten sind ihre Zahl noch immer gegenüber den hunderten Grabreliefs verschwindend gering bleibt und man sich deshalb wundern sollte dass die Ueberlieferung jene nicht wie diese erwähnt so möge man bedenken dass ihre Werthschätzung als Werke berühmter Maler höher gewesen sein muss und sie deshalb mehr dem Sammeleifer der Römer unterlagen und eher in den Berichten des Plinius, unter den nicht an Ort und Stelle gebundenen Kunstwerken zu erwarten sind.

[1] s. v. pictor [2] Plinius Hist nat. XXXV § 71 [3] Gardner Sculptured Tombs of Hellas pl. XV Att. G. R. 1754—7 [4] Seit ich dieses geschrieben ist freilich noch ein Beispiel von einem Grabrelief mit zwei spielenden Knaben bekannt geworden, Att. G. R. 1051 [5] de Domo 31 [6] Plinius, Hist. nat. XXXV § 129. [7] Plutarch de Aud. Poet. 3.

JAN SIX

ZU GRIECHISCHEN HOCHZEITSGEBRÄUCHEN.

Auf Taf. VIII der Wiener Vorlegeblätter 1888 hat Benndorf verschiedene Monumente vereinigt, die ungefähr das Beste und Charakteristischeste unter dem Wenigen repräsentiren, was an griechischen Hochzeitsdarstellungen auf uns gekommen ist. Bekanntlich ist die litterarische Ueberlieferung über diese so poesievolle Aeusserung des Privatlebens der Griechen leider ebenso spärlich; das Meiste beruht auf ziemlich unverlässlichen zerstreuten Notizen später Lexikographen und Antiquare, der beiden Attikisten Harpokration[1] und Pollux,[2] des Hesychios,[3] des Photios,[4] des Scholiasten zu Aristoph. Av. 1736 ff. und des Eustathios ad Iliadem 23 v. 141. Nur selten werden bei diesen ihre Quellen genannt, zeitliche und örtliche Verschiedenheiten überhaupt vernachlässigt.[5] Von directen Nachrichten aus dem Alterthum selbst sind an erster Stelle zu nennen drei längere Schilderungen, die merkwürdigerweise bisher wenig beachtet worden sind: Ilias Σ 490 ff., davon abhängig Hesiod ἀσπίς 270 ff., Euripides Alkestis 921 ff., ferner die oft angeführten Stellen des Thukydides II 15, Demosthenes gegen Leochares § 18 und 30 und Hypereides ed. Blass II (ὑπὲρ Λυκόφρονος) 5. Weniger wichtig sind Eurip. Hel. 723, Aratos Hymen. (Meineke com. gr. fragm. III p. 178) mit Scholien, Plut. quaest. graec. VII p. 530 und narr. amat. c. 1 p. 772 B, Aristides I p. 246. Das ist aber auch Alles. Trotzdem wäre durch ein genaueres Studium der Monumente und eine bessere Sichtung des litterarischen Materials auf diesem Gebiete noch Manches zu ermitteln und liessen sich wenigstens die Hauptmomente des Hochzeitsceremoniells besser beleuchten. Freilich müsste man sich zunächst (wozu ja die bildliche wie die schriftliche Ueberlieferung hauptsächlich führen) auf die attischen Gebräuche beschränken. Es sei mir hier erlaubt, Einiges zur Lösung der vielen sich daran knüpfenden Fragen beizutragen.

Die ursprüngliche Form des Brautraubes lebte in Athen, allerdings nicht so scharf wie in Sparta, durch alle Zeiten in der Heimführung der Braut fort, die sich allmälig zu einer förmlichen πομπή entwickelt hatte. Die Bezeichnung πομπή für diese Ceremonie, die den Hauptact der Hochzeit bildete, lässt sich in der Literatur zwar nicht nachweisen, doch lesen wir bei Hypereides von πολλὰς τὰς πομπεύουσας. Sonst finden sich dafür die Verba ἄγω (bei Homer ἠγίνεον), μέτειμι, μετέρχομαι mit dem Accusativ τὴν κόρην, τὴν νύμφην, τὴν γυναῖκα, Photios gebraucht einmal das

---

[1] S. v. λουτροφόρος und λουτροφορεῖν.

[2] Onomast. III 40, 41 43, IV 80, VIII 66, X 33.

[3] S. v. ἀγωγή, ἀκολ, λέβης, λουτροφόρος ἄγγη, λουτροφόρος, προαύλια und τέλεια.

[4] S. v. ζεῦγος ἡμιονικὸν ἢ βοεικόν, λουτρὰ, λουτροφόρον und λουτροφόρος und λουτροφορεῖν (vgl. dazu Suidas s. v. λουτροφόρος und λουτροφορεῖν und Etym. Magn. s. v. λουτροφόρος).

[5] Harpokration a. a. O. spricht ausdrücklich von Athen. Pollux III 43 unterscheidet Ἀθήνησι μὲν ... Βοιωτοὶ δὲ ..., und Hesychios berichtet von der Bedeutung des Wortes ἀγωγή bei den Rhodiern.

Substantiv τὴν τῆς νύμφης μίδαδαν und von Hesychius wird der Gebrauch des Wortes ἄμαξα für Rhadina bezeugt. Auch νυμφαγωγεῖν und νυμφαγωγία kommen vor. Die Heimführung der Braut in das Haus des Bräutigams fand bei Einbruch der Nacht, wie es bei Photios heisst, λαμπάσι λαμπάς statt. Möglich, dass sie später in der Stadt, als auch die Erinnerung an den uralten Brautraub verwischt hatte, aus Bequemlichkeits- oder sonstigen Gründen bei Tag erfolgte; jedenfalls aber durften die Fackeln nie fehlen, wie die Monumente zeigen. Das Brautpaar wurde von dem Brautführer, dem πάροχος, einem Freunde oder Verwandten des Bräutigams, geführt und von der Brautmutter mit den Hochzeitsfackeln (δᾷδας νυμφικαί) begleitet. Ausser diesen Hauptpersonen nahmen noch theil Leier- und Flötenspieler, die den Gesang des Hymenaios begleiteten, ferner Verwandte, Bekannte und ein den Zug führender Herold, den Hesychius als bezeugte νυμφαγωγός.[1] Ich glaube auf der Vase No. 1 des Vorlegeblattes ist ein solcher sicher zu erkennen; er trägt hohe Schuhe, Chlamys und Petasos. Das Kerykeion charakterisiert ihn deutlich als Ordner und bei Plut. quaest. gr. 27 VII p. 190, wie bei Aristides I p. 246 ed. Dindorf wird er in der That als κῆρυξ bezeichnet. — Den ganzen das Brautpaar bei der Heimführung begleitenden Schwarm nennt Euripides Alk. 927 unten κῶμος. — Die Brautführerin dagegen, die νυμφεύτρια, wird nicht erwähnt, auch ist sie auf den Monumenten mit Sicherheit nachzuweisen; ihr Amt beschränkte sich auf die Vorbereitungen der Hochzeit.

Das Brautpaar erschien, wie alle Theilnehmer an der πομπή, bekränzt, die Braut verschleiert. Dass die Hochzeitsgewänder wenigstens im 4. Jahrhundert in Attika weiss waren, lehrt Eurip. Alk. 922, wo in poetischer Diction von λευκοὶ πέπλοι die Rede ist (vgl. dagegen Becker-Göll, Charikles III S. 374). Leider können die Vasenbilder über diesen Punkt keinen Aufschluss geben; die altthessalische Hochzeit zeigt weisse Gewänder. Es wird weiter berichtet von einem Wagen, den zwei Maulthiere oder ein Ochsenpaar zogen (ἡμίονοι, ζεῦγος) und den der Brautführer, zwischen den Brautleuten auf der κλίνη sitzend, lenkte. Zugleich aber erfahren wir, dass die Heimführung auch zu Fuss geschehen konnte, und dass dies nicht etwas ganz Aussergewöhnliches war, beweist die Benennung der Braut als χαμαίπους. Eine solche ist vielleicht auf der Pyxis No. 7 des Vorlegeblattes zu erkennen. Den Maulthierwagen mit den drei hochzeitlichen Insassen sehen wir auf dem von Benndorf, Griechische und sicilische Vasenbilder Taf. XXXVII, 1 publicirten Fragment eines λέβης oder λεβητίων (Robert, Ἐφημ. ἀρχαιολ. 1892, S. 247 ff.). Benndorf hat in seiner Reconstruction vor dem Wagen einen Herold richtig ergänzt; der hinterher gehende Mann ist wohl als der bei Hypereides a. a. O. überlieferte ὀψωνάτης zu bezeichnen. — Das Gewöhnliche aber auf Vasenbildern ist der Pferdewagen für den literarisch eine einzige begrenzte Nachricht vorliegt in Eurip. Hel. 723

[1] Hypereides nennt ihn a. a. O. unter den offiziellen Theilnehmern des Brautgeleites; Hesychius gibt sogar seine Stelle in dem Zuge indem er sagt: προηγεῖται ὁ νυμφαγωγὸς τοῦ ζεύγους ἐπὶ τὰς γάμους.

Demnach war in Athen der Pferdewagen im 4. Jahrhundert allgemeiner Gebrauch und an der Hand der Vasenmalerei ist diese Sitte sicher noch um ein Jahrhundert nach rückwärts verfolgbar. Die Frage, ob die Brautführung zu Fuss und die Wagenfahrt im Allgemeinen zeitlich von einander zu trennen sind und was das Ursprünglichere war, lässt sich durch die Ueberlieferung nicht gut entscheiden; einleuchtend ist aber, dass der Luxuswagen mit Pferden spätere städtische Umwandlung des gewöhnlichen Maulthier- oder Ochsenkarrens war. Homer erwähnt bei Beschreibung des auf dem Achillesschilde dargestellten Hochzeitszuges keinen Wagen, weshalb man zunächst an eine πομπή zu Fuss denkt; aber das dort gebrauchte Verbum ἠγίνεον kann, wie das gewöhnlichere ἄγειν, allgemeine Bedeutung haben und ebensowohl auf eine Wagenfahrt bezogen werden. Den Hochzeitsstreifen der Françoisvase darf man deswegen hier nicht heranziehen, weil es sich dort nicht um einen Hochzeitszug handelt, sondern um den Anfang des dem neuvermählten Paare Geschenke darbringenden Götter. Aber in der ungefähr gleichzeitigen Beschreibung des heraklischen Schildes (Hesiod ἀσπὶς 270 ff.) kommt der Hochzeitswagen schon vor, und zwar als ἀπήνη, als Maulthierkarren.

Am Prothyron wird das herankommende Brautpaar von der Mutter des Bräutigams mit Fackeln, von dem Vater und anderen Angehörigen empfangen und ins Haus geleitet. Dieser schöne prägnante Moment der Heimführung wird sehr glücklich besonders auf drei Vasenbildern vorgeführt. Das eine ist die rothfigurige Kylix Nr. 1 der Vorlegeblätter. Auf der einen Seite sehen wir den eben angekommenen Hochzeitswagen, hinter ihm eine Frau aus dem Gefolge, Fackel und Lorbeerkranz in den Händen, und eine Leierspielerin als Repräsentantin des κῶμος; der προηγητής ist vor den Pferden beschäftigt, während der πάροχος auf dem Wagen blieb. Das Brautpaar aber ist schon ausgestiegen; auf der anderen Seite des Bildes, vor dem Prothyron, hat der Bräutigam das Mädchen bei der Hand gefasst, die sie kaum vorzustrecken wagt, und führt sie ins Haus, wo seine Mutter sie erwartet. Die Braut folgt zaudernden Schrittes mit verschämt gesenktem Kopfe, von ihrer Mutter sanft geschoben. — Besonders reizend giebt diese Scene eine Lutrophoros der Sammlung Sabouroff (Furtwängler, Taf. LVIII). Auch hier ist der Brautführer mit dem Wagen, der Bräutigam eben im Begriffe, das Mädchen vor den Augen seiner am Prothyron harrenden Eltern vom Wagen zu heben; sie winkt ihnen schüchtern mit der Hand zum Grusse, während Eros ihr einen Kranz entgegenbringt. Unter dem Gefolge fehlt wieder die Brautmutter mit den Fackeln nicht. Aus diesem Bilde lernen wir, dass das Heben der Braut Sache des Bräutigams war, nicht des Brautführers, wie man vermuthete. Das ist auch natürlich, denn der πάροχος hat vor Allem das Amt des Wagenlenkers zu verwalten und kann sich von den Pferden nicht entfernen. — Die Heimführung der Braut erhält auf der schon genannten Pyxis Nr. 7 der Vorlegeblätter eine besondere Feierlichkeit durch die Gegenwart der Ehegötter Apollon und Artemis. Eine Frau ver-

nämlich die Mutter des Bräutigams, ist dem Zuge entgegengegangen und meldet dessen Ankunft dem an der Hausthür wartenden Vater. Die Braut, gefolgt von ihrer Mutter, führt der Bräutigam an der Hand.

Das Handfassen ist also etwas Charakteristisches bei der Heimführung. Wir sehen es auch auf einer von Herzog Archäol. Zeitung 1882 Taf V publicirten Lutrophoros, wo der Moment unmittelbar vor dem Aufbruch des Hochzeitszuges dargestellt ist. Die Nympheutria und ein heranschwebender Eros sind noch mit dem Anputz der Braut beschäftigt, als der Bräutigam ungeduldig antritt und seine Rechte ausstreckt, um die Braut an der Hand zu fassen; auch seine Mutter steht schon mit den Fackeln bereit. Eine ganz ähnliche Darstellung bei Heydemann Griechische Vasenbilder Taf X 1. Das Handfassen tritt dem trauernden Admetos (Eurip. Alk. 924 ff.) bei Erinnerung an die Heimführung seiner Alkestis neben dem Fackelglanz, den Hochzeitsliedern, dem κῶμος und den weissen Festgewändern lebhaft vor die Seele. Ich lasse hier diese wichtige Stelle folgen:

τότε μὲν πεύκαις σὺν Πηλιάσιν
σύν θ' ὑμεναίοις ἔστειχον ἔσω
φιλίας ἀλόχου χέρα βαστάζων
πολυάχητος δ' εἵπετο κῶμος
τήν τε θανοῦσαν κἄμ' ὀλβίζων,
ὡς εὐπατρίδαι κἀπ' ἀμφοτέρων
ὄντες ἀριστέων σύζυγες εἶμεν·
νῦν δ' ὑμεναίων γόος ἀντίπαλος
λευκῶν τε πέπλων μέλανες στολμοὶ
πέμπουσί μ' ἔσω
λέκτρων κοίτας ἐς ἐρήμους.

Neue Beleuchtung erhält nun auch die älteste bekannte Hochzeitsdarstellung Ilias Σ 491 ff.

ἐν τῇ μέν ῥα (πόλει) γάμοι τ' ἔσαν εἰλαπίναι τε,
νύμφας δ' ἐκ θαλάμων δαΐδων ὕπο λαμπομενάων
ἠγίνεον ἀνὰ ἄστυ, πολὺς δ' ὑμέναιος ὀρώρει·
κοῦροι δ' ὀρχηστῆρες ἐδίνεον, ἐν δ' ἄρα τοῖσιν
αὐλοὶ φόρμιγγές τε βοὴν ἔχον· αἱ δὲ γυναῖκες
ἱστάμεναι θαύμαζον ἐπὶ προθύροισιν ἑκάστη.

Natürlich bezeichnen die Plurale nur allgemein die Gattung, und wir haben uns eine Hochzeit dargestellt zu denken. Nehmen wir an, dass der Dichter in einer Richtung fortbeschreibt, z. B. von links nach rechts, so gewinnen wir eine friesartige Composition verschiedener Momente einer Hochzeit: der Hochzeitsschmaus, der sich an das grosse Opfer anschloss, das vom Brautvater vor dem Aufbruche des Zuges den θεοὶ γαμήλιοι dargebracht wurde, bildet den Anfang, es folgt das feierliche Geleit der Braut und nun erwarten wir das Ziel des Zuges, d. h. nach

Analogie anderer Darstellungen die am Prothyron harrenden Eltern, Verwandten u. s. w. zu erblicken. Ich glaube, man wird sie ohne Schwierigkeit in den Figuren erkennen dürfen, die der Dichter als ἐπὶ προθύροισι zuschauende Frauen deutet. Dafür spricht gleich der Umstand, dass sie am Schluss genannt werden, wo wir sie suchen. Es läge also hier ein Missverständniss des interpretirenden Dichters vor, wie noch andere in der Beschreibung dieses Schildes durch Reichel (Homerische Waffen, S. 47 ff.) aufgezeigt wurden, willkommene Missverständnisse, da sie auf die Existenz wirklicher Vorlagen für den figürlichen Schmuck des Schildes schliessen lassen. In unserem Falle würde das irgendwie angedeutete Haus des Bräutigams nicht nur die architektonische Begrenzung dieser Scene bilden, ähnlich wie das sogenannte Thetideion auf dem Hochzeitsstreifen der Françoisvase, sondern zugleich zur Trennung zwischen dieser und der anschliessenden Gerichtsscene dienen, während vorne etwa das Haus der Brauteltern den passenden Rahmenschluss böte. Die sonst nicht nachweisbaren »tanzenden Knaben«, die dem Zuge der Beschreibung nach voranzugehen scheinen, sind, glaube ich, mit den oben erwähnten κοῦροι τοῦ προάγοντος des Hypereides zu identificiren.[1]

Die Hochzeitsschilderung bei Hesiod ἀσπ. 272 ff. ist lediglich Nachahmung der homerischen; die dort erwähnte ἀπήνη zur Begleitung des Hymenaios sind nicht etwas Besonderes, sondern mit den homerischen αὐλοί gleichbedeutend. Wichtigkeit erhält die Stelle durch die Erwähnung des Hochzeitswagens (s. oben).

Unter den mit Hochzeitsdarstellungen geschmückten Vasen nehmen einige rothfigurige Lutrophoren eine besondere Stellung ein. Die Lutrophoren, eine ausschliesslich attische Gefässart, sind sehr hohe schlanke gewöhnlich zweihenkelige Thongefässe, in welchen das Wasser für das Brautbad von einer besonders heiligen Quelle in Athen von der Enneakrunos geholt wurde. Dieselben schmückten, wie Wolters, Athen. Mitth. XVI (1891), S. 372 ff. nachwies, als pietätvolles Wahrzeichen das Grab des Unvermählten. Die Lutrophoros, deren Hauptbild auf Nr. 2 der Vorlegeblätter nach Monum. ined. X, Taf. XXXIV 1 reproducirt ist, befindet sich im Nationalmuseum zu Athen (Collignon Nr. 503). In dem nach rechts bewegten Zuge der Vordersetin trägt ein Mädchen in beiden Armen eine schwere Lutrophoros, wobei ihr ein auffliegender Eros behilflich ist. Vor ihr schreitet ein bekränzter, flötenblasender Knabe, und eine zurückblickende Frau leuchtet mit zwei Fackeln voran. Als erste nun im Gefolge sehen wir eine schlanke junge Frau, zögernden Schrittes und gesenkten Hauptes, die Hände in den Falten des Gewandes verborgen, nach ihr eine Fackelträgerin und am Schlusse eine weibliche Figur, die mit der erhobenen Rechten eine leise Geberde des Befehlens oder Antreibens macht. Auf

[1] Einen solchen begleitenden Knaben zeigt vielleicht auch die genannte Lutrophoros der Sammlung Schwarzß.

der Rückseite stehen zwei Frauen im Gespräch; die eine rechts hält ein geschlossenes Kästchen. Die Deutung des Ganzen ist klar, zumal die junge Frau hinter dem gefässtragenden Mädchen durch einen Myrthenkranz über ihrem Kopfe auch äusserlich deutlich als Braut bezeichnet ist; dazu passt die Anwesenheit des umschwebenden Eros, wie wir ihn in ähnlicher Weise oben gesehen haben. Also sicher ein hochzeitliches Geleit, aber ein solches, wobei der Bräutigam fehlt und die Braut jeden Schmuckes und besonders des sonst charakteristischen Schleiers entbehrt. Diese Umstände besagen zur Genüge, dass wir hier eine der Heimführung voranliegende Ceremonie vor uns haben. Die Lutrophoros weist aber deutlich auf den Gang zur Quelle.[1]

Dies die Deutung im Allgemeinen; sehen wir nun, was sich aus dem Bilde selbst betreffs dieses Hochzeitsgebrauches ergibt. Zur Zeit des schönen rothfigurigen Stils entfaltete sich in Athen das Wasserholen für das Bad, das wir kurz Lutrophorie nennen wollen, ähnlich der Heimführung zu einer feierlichen πομπή, an der die Braut selbst theilnahm. Das dazu nöthige Gefäss wurde von einem Mädchen vorangetragen, während ein Knabe die Procession mit Flötenspiel begleitete. Der Zug bestand aus lauter Frauen, und wir dürfen vermuthen, dass dabei die Mutter der Braut und die Brautführerin die Hauptrolle spielten; denn die Nymphentria hat auch sonst bei den Vorbereitungen der Hochzeit zu schaffen und die Mutter verlässt, wie wir sahen, die junge Braut erst an der Schwelle ihres künftigen Heims. Diese werden wir also am Anfange des Zuges als Führerin, jene am Schlusse desselben als Ordnerin erkennen. — Auch die zwei Figuren auf der Rückseite des Gefässes sind wohl nicht ohne Bezug auf die Hauptscene, sondern das Kästchen in der Hand der einen weist auf das Opfer hin, welches die Braut an der Quelle den Nymphen darzubringen hatte. Dieses Opfer hiess *προτέλεια*.[2] Wir lesen nämlich bei Plut. narr. amat. c. 1 p. 772 B: ἔθος ἦ τότε κατὰ τὸ πάτριον ἐπὶ τὴν Κισσόεσσαν καλουμένην κρήνην καταβᾶσαν τὴν νύμφην ταῖς Νύμφαις τὰ προτέλεια θύειν. Daraus ersieht man also schon, dass die Braut zum Wasserholen für das Bad mitgehen musste, denn das Opfer an die Nymphen wird sicher in Verbindung mit der Lutrophorie stattgefunden haben. Wie im boeotischen Haliartos, wo die von Plutarch erzählte Liebesgeschichte spielt, so geschah es wahrscheinlich auch an der Enneakrunos in Athen, und man darf annehmen, dass irgendwo in der Nähe dieser ältesten und ehrwürdigsten Quelle auch ein Nymphenheiligthum bestand.[3] Ursprünglich wird

[1] Herzog, Archäol. Zeitung 1882 S. 132 f. will in der Hauptfigur statt der Braut eine der nahe Anverwandten erkennen, denn die »Kunst hat zur Charakterisierung der Braut den Schleier nöthig und wo derselbe fehlt, darf man eine Braut nicht erkennen«. Aber die »Braut« ist hier nur auch ein sich zur Hochzeit vorbereitendes Mädchen und im Übrigen hat die Verschleierung nur in Gegenwart des Bräutigams eine Bedeutung, hier, wo überhaupt kein Mann anwesend ist, wäre sie störend.

[2] Τέλος, bekanntlich auch die Ehe als Ziel des Lebens. Vgl. Hesychius s. v. τέλειοι· οἱ γεγαμηκότες.

[3] Aus anderen Gründen vermuthet H. von Prott einen alten Nymphencult im Zusammenhang mit dem Dionysosheiligthum und der Kallirrhoe-Enneakrunos (Athen. Mitth. 1898 Heft II).

aber die Braut im Anschluss an das Opfer an der Quelle selbst ihr Bad genommen haben, weswegen sie in späterer Zeit bei der Lutrophorie nicht fehlen durfte.

Aus der Verwendung der Fackeln beim Wasserholen möchte ich mit Herzog a. a. O. schliessen, dass es bei Nacht geschah. Möglich, dass die Lutrophorie am Vorabend der Hochzeit stattfand. Interessant ist hierfür eine Nachricht des vorigen Jahrhunderts (M. Guys, Voyage littéraire de la Grèce, p. 242), die uns fast den ganzen Vorgang auf unserer Lutrophoros aus dem modernen Griechenland bezeugt: »aujourd'hui, la veille des noces, la jeune mariée est menée au bain comme en triomphe et plusieurs femmes l'accompagnent.«

Unser Bild steht nicht vereinzelt da. Eine andere Lutrophoros mit ganz derselben Darstellung beschreibt Furtwängler a. a. O. Anm. 2 und eine dritte, ebenfalls unpubliciert, sah derselbe Gelehrte 1879 im athenischen Kunsthandel. Auf der einen Seite zeigte sie das Mädchen mit der Lutrophoros, auf der anderen den flötenblasenden Knaben. Aus dieser letzteren Darstellung besonders ist ersichtlich, dass beide, Mädchen und Knabe, in ihrer ganz bestimmten Thätigkeit Hauptpersonen bei der Lutrophorie waren. Die von älteren Archäologen vertretene und noch bei Becker Göll Charikles III S. 374 f. wiederkehrende Meinung, die auf schwarzfigurigen Amphoren oft wiederholte Scene der an der Kallirroe wasserschöpfenden Frauen sei auf das Brautbad zu beziehen, beruhte auf einseitiger Deutung der berühmten Thukydidesstelle II, 15 und wird jetzt durch diese sicheren Darstellungen der Lutrophorie endgültig aufgehoben.

So sprechen die Monumente, aber »cum hominibus ie dolenti ante«. Denn die uns verfügbare Ueberlieferung scheint dieses Bild wieder zu verwirren. So heisst es gleich betreffs der Zeit der Lutrophorie bei Harpokration s. v. λουτροφόρος καὶ λουτροφορεῖν, dass sie κατὰ τὴν τοῦ γάμου ἡμέραν stattfand. Wie ist dieser Widerspruch mit den Darstellungen zu heben? Man könnte etwa an eine Aenderung des Brauches in späterer Zeit denken, wenn hier nicht gerade Deinarch als Quelle angegeben wäre. Aber jene Worte sind vielleicht willkürliche Zuthat des Lexikographen oder falsche Interpretation der Worte des Redners. Bei Photius s. v. λουτρά heisst es einfach εἰς τοὺς γάμους, ebenso zweimal bei Hesychius. — Etwas besser lassen sich vielleicht die anderen Schwierigkeiten heben. Der oft angeführte Artikel des Harpokration lautet: ἔθος ἦν τοῖς γαμοῦσι λουτρὰ μεταπέμπεσθαι ἑαυτοῖς κατὰ τὴν τοῦ γάμου ἡμέραν· ἔπεμπον δ' ἐπὶ τοῦτο τὸν ἐγγυτάτω γένους παῖδα ἄρρενα, καὶ οὗτος ἐλουτροφόρει. Das Folgende geht uns nichts an und ebenso können wir, da dieser ganze Artikel bei Photius fast wörtlich abgeschrieben ist, auch von letzterem weiterhin ganz absehen; dasselbe gilt von den betreffenden Artikeln des Suidas und des Etymologicum magnum. So bleiben ausser Harpokration nur noch Pollux und Hesychius zu berücksichtigen. Harpokration also nennt einen Knaben, dem das Wasserholen oblag, Pollux III 43 dagegen ein Mädchen. Vergleichen wir damit die Definition, die Photius s. v. λουτροφόρος nach anderer Quelle von dem

Worte λουτροφόρῳ gibt, so hebt sich der scheinbare Widerspruch beider Notizen auf. λουτροφόρος, heisst es da, ist eigentlich das Gefäss, dann aber auch die Person, welche das Bad zu besorgen hat: ὁ φέρων ἢ ἡ φέρουσα τὸ λουτρόν. λουτροφόρος also persönlich gebraucht ist sowohl männlich als weiblich. Gehen wir nun wieder zu Harpokration und lesen dort ἔνιμαν δ' ἐπὶ τούτοις τῶν ἐγγύτατα γένους παῖδα ἄῤῥενα, καὶ οὕτω λουτροφόρον, so verräth dieser Wortlaut leicht, dass wir es hier mit einem fragmentarischen Ansatz zu thun haben. Sonst müsste es heissen: καὶ τοῦτος λουτροφόρον. Harpokration hat demnach seine Quelle nicht ganz ausgeschrieben, sondern zwischen den Worten ἄῤῥενα und καὶ muss etwas fehlen. Wenn nur nun Monumente den Vorgang des λουτροφορεῖν mit den daran theilnehmenden Hauptpersonen deutlich vor Augen führen, so dürfen wir wohl annehmen, dass neben dem Knaben in der Lücke noch die Braut und die anderen Theilnehmerinnen der Procession erwähnt wurden, besonders das gefässtragende Mädchen nicht vergessen war. Dann erst konnte man sagen καὶ οὕτω λουτροφόρους, und so versteht sich, dass Pollux, vermuthlich aus derselben Quelle wie Harpokration schöpfend, seinerseits das Mädchen als die eigentliche λουτροφόρος herausnehmen konnte.

PIERO STICOTTI



UEBER DEN ANTIKEN BOGEN (Taf X).

Es gibt zwei Arten von Bogen, einfache und zusammengesetzte. Die grossen ethnographischen Sammlungen bewahren hunderte von Bogen, die nach Form, Material und Grösse untereinander so verschieden sind, dass sie ein Kenner stets ebenso genau bestimmen wird, wie ein Anderer die Schaustücke einer Münzsammlung; aber alle diese hunderte von verschiedenen Typen zerfallen in zwei Gruppen: sie bestehen entweder aus einem einfachen Holzstab, oder sie sind aus mehreren Stücken von Holz, Horn, getrockneter Schnenmasse oder Knochen zusammengesetzt und mit Rinde, Leder oder Lack überzogen. In Afrika und in Oceanien gibt es nur einfache, in Asien mit sehr wenigen, aber bedeutungsvollen Ausnahmen[1] nur zusammengesetzte, in Indonesien meist einfache, in Amerika aber sowohl einfache als typische zusammengesetzte, als auch allerhand Uebergangsformen, die indess auch alle strenge genommen zu den zusammengesetzten Bogen gezählt werden müssen. In Europa, wenigstens in Westeuropa scheint ursprünglich nur der einfache Bogen bekannt gewesen zu sein; aber er wurde vielfach und schon früh durch den asiatischen zusammengesetzten verdrängt, im Westen auch durch den gespleissten Langbogen, als dessen schönsten Vertreter hier der englische *self-yew* genannt sei.

Wollen wir erfahren, wie der antike Bogen beschaffen war, müssen wir die alten Texte, die alten Darstellungen und die uns erhaltenen Reste alter Bogen in Reihe ziehen. Dass ich meinerseits das nur vom Standpunkte des Ethnographen nicht auch von dem des Philologen versuchen kann, sei hier für den, der das nicht ohnehin weiss, noch besonders hervorgehoben. Dafür, dass ich einen Gegenstand, den ich nur einseitig beherrsche, trotzdem und gerade in dieser Otto Benndorf gewidmeten Festschrift behandle, kann ich nur ein persönliches Moment zur Entschuldigung anführen. Benndorf und ich sind 1884 die Ersten gewesen, denen es zum Schönborn vergönnt war, den Heroon von Gjölbaschi zu schauen; wir haben also eine gemeinsame persönliche Beziehung zu dem Bogen des Odysseus, und gerade von diesem muss jede Betrachtung des antiken Bogens ihren Ausgang nehmen.

Neben φ 74 ff. wird wohl Δ 104 ff. als die wichtigste Stelle zu gelten haben, andere kommen erst in zweiter Reihe, wenn auch sicher aus Herodots Beschreibung des persischen Heeres und aus Hesiods Schild des Herakles vielfache Belehrung zu holen ist. Von den vielen Gelehrten, die sich mit homerischen Realien

[1] Allein nur für die Pygmäen im K... werden zusammengesetzte Bogen erwähnt, aber auch nur keine solchen nach Europa gelangt und ein Irrthum ist nicht ganz ausgeschlossen. Hingegen sind für die Andamanen solche Bogen durch ... Denkmäler des 16. Jahrhunderts gesichert, aber sie sind von Europäern dahin gebracht worden und wohl nur vereinzelt in die Hände der Eingeborenen gelangt. Auch mit der ... sind einzelne solche Bogen nach Afrika verpflanzt worden.

[2] Andamanen, Wilddb. Assu.

beschäftigt haben, ist meines Wissens Wolfgang Reichel fast der Einzige, der nicht von unrichtigen Vorstellungen des sachlichen Vorganges beim Bogenspannen befangen ist. Jedenfalls hat er, wie es scheint, unabhängig von mir[1] deutlich erklärt, dass es eine verschiedene Sache sei, einen elastischen Stab zu »spannen« und einen zusammengesetzten Bogen. Zahlreiche Missverständnisse hatten sich vorher daraus ergeben, dass es schwer hält, im Deutschen durch einfache Worte das oft schwierige Aufbringen der Sehne auf den Bogen und das Anspannen beim Abschiessen des Pfeiles zu unterscheiden. Wir haben für die beiden so grundverschiedenen Begriffe *tenerne* und *tendere*, *to string* und *to draw*, nur das eine Wort *spannen*; um unzweideutig zu sprechen, sollten wir *tenerne* etwa mit *bespannen* übersetzen können. Einen einmal bespannten Bogen »spannen« kann jeder; dabei handelt es sich stets nur um ein Mehr oder Weniger, niemals um spannen oder nicht spannen. Das »Bespannen« hingegen erfordert nur beim einfachen Bogen keine nennenswerthe Kraftleistung, beim zusammengesetzten aber die grösste Geschicklichkeit und Kraft. Beim einfachen Bogen kann die Sehne ganz schlaff aufgebracht werden, beim zusammengesetzten muss man sie sehr straff einbringen, weil dieser als gekrümmt sonst sofort in seine Ruhelage zurückschnellt.

Aus φ 74 ff. geht also einwandfrei hervor, dass der Bogen des Odysseus ein zusammengesetzter war; hingegen hat Δ 105—111 eine grosse Verwirrung angerichtet. Soviel ich sehe, nehmen alle Autoren auf Grund dieser Stelle an, dass der Bogen des Pandaros und also überhaupt der Homerische Bogen aus zwei in der Mitte verbundenen Hörnern des sogenannten Steinbockes, richtiger der Bergziege (*Capra aegagrus*) bestand. Bei dieser Auffassung kommt Alles auf die Deutung von Δ 110 an. Wie dieser Vers philologisch zu behandeln ist, weiss ich nicht; ich kann nur vom technisch-ethnographischen Standpunkt erklären, dass es nicht möglich ist, durch Verbindung zweier solcher Hörner einen brauchbaren Bogen herzustellen. Natürlich kann man zwei solche Hörner an einen Handgriff stecken und mit grossem Aufwand von verschiedenen Hilfsmitteln auch wirklich haltbar befestigen — aber kein irdisches Wesen wäre je im Stande, einen solchen Bogen zu spannen. Dafür giebt es einen mathematischen Anschluss. Die stärksten Bogen, die wir kennen, die der Bagro in Brasilien haben ein Spanngewicht[2] von 60 Kilo, ein Seßyen gilt aber schon mit 20—25 Kilo als stark, und die besten japanischen Langbogen, die nach kräftigen Europäern vorzüglich in der Hand liegen, halten sich zwischen 15 und 20 Kilo. Ein nach der üblichen Auffassung von Δ 110 hergestellter Bogen würde aber nach meiner Berechnung ein Spanngewicht von 900—1000 Kilo haben, also nur mit Hilfe von

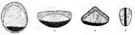
[1] Die einschlägige ethnographische Literatur ist am Ende dieser Arbeit verzeichnet.

[2] Dieses wird ermittelt, indem man den Bogen am Griffe aufhängt und dann die Mitte der Sehne so lange durch Gewichte belastet, bis der Abstand zwischen Griff und Sehne 70 Cm. beträgt, oder bis sonst der beim Schiessen übliche Abstand erreicht wird.

Maschinen zu spannen sein. Mit den Hörnern gewisser centralafrikanischen Antilopen und auch der tibetanischen Pantholops lassen sich allerdings Bogen mit Spanngewichten von 100—200 Kilo herstellen, aber auch solche würden nur von Athleten und Giganten zu handhaben sein; ausserdem erscheint die Verwendung ausländischer Hörner durch die Sachlage selbst ausgeschlossen.

Hingegen sind Bogen, die aus Holz, Horn und zusammengepresster Sehnenmasse bestehen, noch vor wenigen Jahrhunderten in ganz Vorderasien allgemein verbreitet gewesen und noch heute in Centralasien und in China in Gebrauch. Die nebenstehende Abbildung zeigt zwei solche Bogen aus Turkestan, den einen ohne Sehne, den zweiten richtig bespannt. Einen dritten habe ich zersägt und dabei die folgenden Querschnitte durch den Griff, den Arm, den Grat und das »Ohr« gewonnen. Querschnitte durch einen persischen, einen indischen und einen chinesischen Bogen, die H. Balfour zu danken sind, weichen nur in kleinen Einzelheiten ab, stimmen aber in allen wesentlichen Punkten mit den Querschnitten des Turkestanbogens völlig überein. Alle diese Bogen haben einen Holzkern, der in der Gegend des Griffes rund, sehr dick und nahezu völlig starr ist, aber sich nach den Seiten rasch abflacht und sehr dünn wird; er ist oft aus mehreren, manchmal aus zahlreichen kunstreich verdübelten Stücken Holz zusammengesetzt, besteht aber häufiger nur aus einem einzigen Stück Holz. Jedenfalls ist er immer so gekrümmt,





a b c d

dass der Rücken, d. h. die beim Schiessen nach vorne sehende Fläche des künftigen Bogens nach vorne stark concav ist. Dann wird längs des ganzen Rückens eine dicke Schichte sorgfältig präparirter [illegible] Sehnenfasern aufgepresst, die allmälig zu einer von dem Holze fast unablösbaren, knochenharten und überaus festen und elastischen Masse erstarrt. In ähnlicher Weise werden auf die convexe Bauchseite lange gekrümmte Platten (oder beim persischen Bogen Reihen von langen Stäben) aus Horn derart angepasst, dass sie sich an den Holzkern ohne grosse Spannung

anlegen lassen. Die Verbindung erfolgt mit Fischleim und zwar stets so, dass die Contactflächen zur Erzielung grösserer Haltbarkeit erst mit einer Art Kammhobel angerissen werden. Auf weitere technische Einzelheiten einzugehen, verbietet der so knapp bemessene Raum; nur das sei noch betont, dass die Herstellung eines guten solchen Bogens wegen der nöthigen zahlreichen und langen Trockenpausen einen Zeitraum von mindestens 5—10 Jahren erfordert. Ausserdem ist ein guter Bogen nur von einem sehr erfahrenen Künstler herzustellen und hat daher stets einen Werth von mehreren Rindern oder Pferden; demgemäss ist er bei fast allen Vollexemplaren wenigstens am Rücken sehr sorgfältig mit feinem Leder überzogen und reich mit kunstvoll gepresstem goldenen Zierat oder auch mit einem Schildband geschmückt. Natürlich wird er zur Erhaltung seiner Elasticität stets unbespannt aufbewahrt und nur vor dem Gebrauche bespannt.

Ein solcher Turkestân-Bogen entspricht nun durchaus nicht nur allen litterarischen Angaben der Alten — von der üblichen Deutung von Δ 120 natürlich abgesehen — sondern auch der grossen Mehrzahl der Vasenbilder und sonstigen alten Darstellungen. Einzelne wenige alte Bogen werden allerdings als »einfache« dargestellt, und manche Vasenbilder sind nur flüchtige Schattenrisse ohne jeden Anspruch auf technische Treue; aber im Allgemeinen zeigen die alten Vasenmaler unendlich viel mehr Verständniss für den Bogen als etwa die modernen Künstler und Kunsthandwerker, von denen unter hundert kaum einer einen Bogen darstellen kann, ohne ein ethnographisch geschultes Auge auf das Empfindlichste zu verletzen. Es gibt allerdings auch alte Vasenbilder mit recht bizarrer Behandlung des Bogens — so beweisen z. B. die beiden Bogen links oben auf der Dareiosvase eine erstaunliche Unkenntniss der allereinfachsten Gesetze des Bogenbaues — aber im Allgemeinen erweisen sich die alten Darstellungen nunmehr als zuverlässig, je sorgfältiger sie auf ihre technische Möglichkeit und auf ihre ethnographische Treue geprüft werden. So hat z. B. die mir zufällig bekanntgewordene Angabe des Ammian XXII 8 37, dass der Bogen der Parther und Skythen zwei elastische gekrümmte Arme habe, die in der Mitte durch einen geraden Steg verbunden seien, mich deshalb nicht im Mindesten überrascht, da mir diese Thatsache schon aus den Vasenbildern bekannt gewesen war.[1]

Ganz besonders wichtig ist aber, dass die Turkestân-Bogen nur genau ebenso bespannt werden können, wie das für den antiken Bogen aus zahlreichen Vasen- und anderen Darstellungen bekannt ist, nämlich mit beiden Schenkeln und dem linken Arme, so dass die rechte Hand zum Einhängen der Schnur freibleibt. Die Berliner Sammlung besitzt zahlreiche Bogen dieser Art aus dem 17. Jahrhundert.

[1] Ueberhaupt unterliegt auch gerade der Bogen [illegible] Handgriffes [illegible] nach Ort und Zeit [illegible] Bogens [illegible] Griff sogar fast rechtwinklig geknickt gewesen, was nur bei ganz besonders kräftiger Bauart des Bogens technisch möglich erscheint, aber nicht ganz ohne Vortheil war.



Lichtdruck v. J. Löwy, Wien. [illegible]

aber sie sind mit wenigen Ausnahmen so hart, dass die vereinte Kraft von drei Männern kaum ausreicht, sie zu spannen. Nur die dünnsten und schwächsten dieser Bogen vermag ich allein zu spannen, und auch das nur nach antiker Art.

Damit wäre also die Frage nach der wirklichen Beschaffenheit des homerischen Bogens eigentlich erledigt. Auch wenn man aus der anthropologisch gesicherten Continuität der Bevölkerung nicht schon von vornherein auf die Continuität auch des ethnographischen Besitzes zu schliessen geneigt wäre, so ergibt sich aus dem Vergleiche der alten Darstellungen mit dem modernen westasiatischen Bogen die denkbar vollständigste Uebereinstimmung, eine wirkliche Identität beider Typen. Zum Ueberfluss hat man in den letzten Jahren zwei in solcher Weise zusammengesetzte Bogen thatsächlich greifbar nachgewiesen, von denen der eine dem 13., der andere dem 7. vorchristlichen Jahrhundert angehört. Beide sind in Aegypten gefunden und konnten sich nur unter den dortigen günstigen äusseren Verhältnissen bis auf unsere Zeit erhalten, aber sie sind dort nicht einheimisch gewesen, sondern aus



a b c

Vorderasien eingeführt worden. Der im alten Aegypten vorherrschende Bogen war ein dünner, leicht gekrümmter, an beiden Enden stark verjüngter Holzstab, der durchaus dem heute bei vielen ostafrikanischen Stämmen üblichen Bogen gleicht. Ich habe gegen achtzig altägyptischer Bogen untersuchen können — sie waren alle einfach und einer war der andere, mit Ausnahme des Berliner Bogens 4712, den ich 1893 publicirt habe, und dessen Durchschnitt ich hier (b und c) nochmals mittheile. Nur Holz und Sehnenschichte sind noch erhalten, die Hornstücke sind verloren gegangen, wie ja Horn überhaupt sehr leicht von Käferlarven (*Dermestes* und *Anthrenus*) angegriffen wird, und wie schon Odysseus φ 393 seinen Bogen daraufhin untersuchte, μὴ κέρα ἶπες ἔδοιεν. Der Berliner Bogen ist der älteste zusammengesetzte, den wir bisher kennen, und schon deshalb bemerkenswerth. Seine Auffindung in einem Grabe aus der Zeit Rhamses II. legt es nahe, ihn in Zusammenhang mit dem grossen Hethiterkriege zu bringen, und ich sehe keinen Grund, den Bogen nicht geradezu für einen hethitischen zu halten. Da aber das »Volk« der Hethiter jetzt so arg in Misscredit gekommen ist, muss ich zufügen, dass nach einwandfreien anthropologischen Untersuchungen neben die ganze Bevölkerung von Vorderasien ursprünglich völlig einheitlich war und erst durch eine semitische Einwanderung, als deren *heros eponymos* Abraham gelten kann, somatisch etwas beeinflusst wurde.

Aber noch heute ist das Gros der muhammedanischen und griechischen Vorderasiaten ohne Unterschied der Sprache und Religion physisch einheitlich und mit den modernen Armeniern enge verwandt. Es liegt deshalb nahe, die ganze Urbevölkerung von Vorderasien als protoarmenisch oder armenoid zu bezeichnen und die heutigen Armenier als die am reinsten erhaltenen Nachkommen der alten Vorderasiaten zu betrachten, wie ich 1892 in Ulm gezeigt habe. Seither scheinen auch sprachliche Untersuchungen (Jensen) nach derselben Richtung zu leiten — jedenfalls steht es fest, dass die alte Bevölkerung von Vorderasien eine einheitliche war und daher nicht nur somatisch, sondern auch in ihren ethnographischen Beziehungen viel Uebereinstimmendes gehabt haben muss. Bogen, wie der eine, der zufällig nach Theben gelangt war und uns dort erhalten blieb, sind also voraussichtlich im 15. vorchristlichen Jahrhundert über ganz Vorderasien verbreitet gewesen.

Im Laufe des nächsten Jahrhunderts wurden die Querschnitte dann anscheinend immer complicirter, und der 1897 von H. Balfour publicirte, gleichfalls in Theben gefundene Bogen aus dem 7. vorchristlichen Jahrhundert ist der kunstvollste in dieser Beziehung, den wir überhaupt kennen. Sein Querschnitt (vgl. oben S. 193 bei n) zeigt nebeneinander drei Holzstäbe, drei Hornplatten, und zwei Schichten von Sehnenmasse. Ebenso wie der ältere dort gefundene Bogen und wie noch heute die Bogen der Baschkiren und anderer ural-altaischer Völker war er sorgfältig mit Birkenrinde umkleidet. Weitere derart künstlich zusammengesetzte Bogen wie diese beiden aus Theben sind uns dann allerdings durch fast zwei Jahrtausende hindurch nicht mehr direct überliefert und treten uns erst wieder aus der Zeit der Türkenkriege entgegen; so bewahrt die historische Sammlung im Wiener Rathhaus eine grosse Zahl solcher Bogen, die von dem Heere des Kara Mustapha stammen. Dass auch in der ganzen langen Zwischenzeit die gleichen Bogen in Vorderasien verbreitet waren, nehme ich sicher an, wenigstens ist es nach meinen ethnographischen Erfahrungen völlig undenkbar, dass ein so raffinirtes technisches Kunstwerk wie der zusammengesetzte Bogen öfter als einmal erfunden werden konnte. Was ein solcher Bogen leistet, ersehen wir aus den Darstellungen assyrischer Löwenjagden ebenso gut wie aus den fast ans Mythische grenzenden Schüssen, die am Okmeidan in Constantinopel monumental beglaubigt sind; in den richtigen Händen übertrifft er noch heute jeden anderen Bogen und wird sich deshalb in einzelnen asiatischen Ländern voraussichtlich noch lange Jahrhunderte hindurch weiter erhalten, nachdem er sonst durch das Vordringen der Flinte, die ihm ja nur in einer Beziehung weit überlegen ist.

So war also der homerische Bogen beschaffen, so auch der antike Bogen überhaupt, so natürlich auch der assyrische[1] und überhaupt der alte vorderasiatische

[1] Was aber den typischen Bogen der alten Aegypter betrifft, bin ich zu einer sicheren Anschauung noch nicht gelangen. Es wäre ethnographisch und auch historisch von grösster Wichtigkeit, festzustellen, ob die einfachen Bogen, die sich im Lande erhalten haben, der herrschenden weissen Bevölkerung ange-

Aber meine Aufgabe ist mit diesem Nachweis noch nicht ganz erschöpft, noch muss ich hier gewisse Schutz- und Spannvorrichtungen erwähnen, die theilweise auch für den antiken Bogen in Betracht kommen, obwohl sie literarisch für ihn bisher noch nicht bekannt zu sein scheinen. Vorrichtungen, welche die linke Hand vor dem Rückprall der Bogensehne schützen und deshalb für viele Formen der einfachen Bogen ganz unentbehrlich sind, können wir bei dem antiken Bogen kaum erwarten. Der grosse Abstand zwischen Griff und Sehne und die sehr starke Spannung der letzteren lassen eine Verletzung des Handgelenkes nahezu unmöglich erscheinen, ebensowenig erfordert die flache Art der Pfeilfiederung, wie sie durch die Monumente überliefert ist, irgend eine Schutzplatte für den linken Daumen, und auch der linke Vorderarm war anscheinend durch richtige Haltung allein schon ausreichend vor Verletzung geschützt. Hingegen gibt es unter den vielen bekannten und möglichen Arten des Spannens mit dem Pfeile kaum eine, die nicht bei einem sehr kräftigen Bogen irgendwelche Schutzvorrichtung für die rechte Hand erforderte. Diese wechselt je nach der Art der Fingerhaltung beim Schiessen: so haben die Japaner einen Handschuh mit mächtigem Daumenpolster, die Perser einen schiffförmigen und die Chinesen einen cylindrischen Daumenring, die modernen Liebhaber des Bogensports einen starken Handschuh oder wenigstens starke lederne Fingerlinge, *tips*, für die drei mittleren Finger der rechten Hand. Die einfachsten dieser *tips* haben die Form gewöhnlicher Fingerhüte, die weitaus besten von Aldred in London (vgl. die Abbildung d) sind gekrümmt wie der Schnabel eines Raubvogels, während die Firma Fuchs & Hensel in Breslau die Fig. e abgebildeten *tips* in den Handel bringt. Sie sind mir persönlich für den praktischen Gebrauch nicht sehr sympathisch, aber sie sind wissenschaftlich interessant, weil sie völlig mit den einzigen *tips* übereinstimmen, die bisher auf einem alten Relief bekannt geworden sind. Ich meine den Bogenträger aus Sendschirli, der hier Taf. X zum ersten Mal abgebildet ist und etwa dem Jahre 730 v. Chr. angehört. Aus diesem Relief und aus mehreren ähnlich guten Darstellungen von Schiessenden geht hervor, dass die Assyrer und ihre nordsyrischen Zeitgenossen genau so gespannt



hier haben oder schwarzen Sklaven. In der Hieroglyphik gleicht das *pit* gesprochene Zeichen dem mit ... sehen, das Zeichen etwa einem einfachen, etwa in der Art der zusammengesetzten gekrümmten Bogen, wie solcher noch heute bei den Somâl üblich sind. Daraus, dass in der Pyramidenzeit, also in der ältesten Zeit, die Aegypter ihre Nachbarn als Bogenvölker bezeichnen, konnte man vielleicht schliessen, dass sie selbst den Bogen noch nicht gekannt hatten, als sie ihre früheste Heimat verliessen. Man könnte auch vermuthen, dass sie dann zunächst den afrikanischen einfachen und erst später den in ihrer früheren asiatischen Heimat erfundenen zusammengesetzten Bogen kennen gelernt hätten. Doch das mögen die Aegyptologen zur Ruhe bringen, ebenso wie die Bedeutung der verschiedenen Namen für den *pit*-Bogen, *Aeh* und *Iemer*.

haben wie heute die englischen Bogenschützen, nämlich mit den drei mittleren Fingern.

Nach zahlreichen Vasenbildern muss das auch für die Griechen angenommen werden, und zwar fast ausschliesslich, besonders wenn man bei scheinbar abweichender Fingerhaltung auf einzelnen Vasen der durch Sachkenntniss ungetrübten Phantasie des Malers und dem flüchtigen Charakter seiner Arbeit gebührend Rechnung trägt. Um so auffallender ist es dann, dass trotzdem von Fingerringen, Handschuhen oder anderen Schutzapparaten, die doch bei dieser Art zu spannen mindestens sehr erwünscht sind, in der griechischen Litteratur keine Rede ist. Natürlich ist es nicht ausgeschlossen, dass man sich durch stetes Ueben Schwielen ziehen konnte, welche mindestens ebenso gut waren als irgendwelche künstliche Schutzvorrichtungen, aber von vornherein schiene es mir doch eher wahrscheinlich, dass auch die Griechen ebenso wie andere Culturvölker solche Vorrichtungen gekannt haben. Thatsächlich gibt es Vasenbilder, auf denen Fingerhüte gleich denen von Sendschirli abgebildet sind. Ein Vergleich von Gerhard II. Taf. 94, 97, 109, 110, 119/120, 134 und 141 mit den Bogenträger von Sendschirli wird das



bestätigen. Die nebenstehenden Skizzen nach Gerhard 97 und 119/120 zeigen je drei solche Fingerhelme, auf den anderen Vasen scheinen gelappte Lederstücke, ganze Handschuhe oder ähnliche Schutzapparate dargestellt zu sein. Dass es sich in allen diesen Fällen gerade um das Schiesszeug des Herakles handelt, ist kaum zufällig, ich wage aber nicht zu untersuchen, ob vielleicht besondere dorische Traditionen oder etwa ein alterthümlicher Stil oder andere Umstände dabei in Frage kommen. Jedenfalls scheint es mir gerade in diesem Zusammenhang beachtenswerth, dass später in Vorderasien notorisch nicht mehr mit den drei Mittelfingern, sondern mit dem Daumen gespannt wurde. Wann und unter welchen Umständen sich dieser Umschwung vollzog, ist mir unbekannt.

Ebensowenig vermag ich eine sichere Deutung des plattenförmigen Geräthes mit der nach unten offenen Lochung zu geben, das der Mann auf Taf. X neben seinen drei Fingerhüten hängen hat. Es ist nicht unmöglich, dass es sich um einen Apparat handelt, der mit der linken Hand an den Bogengriff angehalten wird und so gestattet, einen kurzen Pfeil noch weiter zurückzuziehen, als der Abstand zwischen Griff und Sehne beträgt. Eine ähnliche Einrichtung wird aus Persien beschrieben und ist als regelrechter Uebergang zur Armbrust nicht ohne Interesse, aber diese Auffassung unseres Reliefs ist sonst in keiner Weise gesichert.

Im Uebrigen fasse ich den Inhalt der vorstehenden Bemerkungen in den folgenden Thesen zusammen:

1. Bei ψ 74 ff. muss strenge zwischen »bespannen« und »spannen« unterschieden werden.

2. Die übliche Auslegung von *A* 120 ist falsch
3. Der antike Bogen war in keinem wesentlichen Punkte anders beschaffen als der moderne vorderasiatische
4. Die alten Vorderasiaten spannten mit den Spitzen der drei mittleren Finger, die späteren mit dem Daumen.
5. Auf Vasenbildern mit Heraklesthaten sind Schutzvorrichtungen zum Spannen nachweisbar

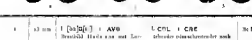
Ethnographische Literatur

1885. Morse, E. S. Ancient and modern methods of arrow-release
1889. Balfour, H. Structure and affinities of composite bow. Journal Anthrop. Institute London. Vol XIX
1891. Ratzel, Fr. Die afrikanischen Bogen. Königl. sächs. Gesellsch. d. Wissensch., Bd. XIII
1891. v. Luschan. Bogenspannen. Zeitschr. f. Ethnogr. Berlin. Bd. XXIII
1893. v. Luschan. Ueber einen zusammengesetzten Bogen aus der Zeit Rhamses II. Ibd. Bd. XXV.
1894. Longman, C. J. and Col. Walrond. Archery
1897. Balfour, H. On a remarkable ancient bow. J. A. J., Vol. XXVI.

FELIX VON LUSCHAN

MARSYAS UND MARON IN KREMNE (PISIDIEN).

Als ich vor Kurzem in den Archäologisch-epigraphischen Mittheilungen XX 151 ff. eine in ihrer Art damals einzige Münze aus hiesigem Privatbesitze veröffentlichte, um aus ihr auf die Existenz einer Marsyasstatue auf dem Marktplatz von Kremne als des Sinnbildes und Wahrzeichens seiner Stadtqualität zu schliessen, hätte ich nicht geglaubt, so bald in die Lage zu kommen, zu demselben Gegenstand zurückzukehren und durch Aufzählung von nicht weniger als vier anderen Münzen die Beweiskraft meiner Ausführung zu erhöhen. Von diesen gehören zwei Dr. Imhoof-Blumer, der mich gleichzeitig auf ein im Besitze Löbbeckes befindliches Stück aufmerksam machte; beide Herren haben den Abdruck ihrer Münzen in bereitwilligster Weise mir angeboten. Ein anderes Exemplar endlich habe ich im Berliner Museum erfragt und noch von diesem einen Abdruck mir erbeten.



1 2 3

1	23 mm	[IMP]... AVG Brustbild Hadrians mit Lorbeer, Panzer und Mantel rechtshin.	COL ... CRE Schreitender einherschreitender nach der üblichen Marsyas Schema, auf der linken Schulter den Schlauch tragend, die Rechte vor sich hin streckend.	Berlin
2	21 mm	IMPCAEA (commodus) Brustbild des jugendlichen Commodus mit Panzer und Mantel, rechtshin.	COLC ... REM Marsyas wie Nr. 1	Imhoof
3	15 mm (Stempelgrösse 17 mm)	IMPCLSEP ... SEVERPER Brustbild des Septimius Severus mit Lorbeerkranz rechtshin.	CR ... EM Marsyas wie Nr. 1	Imhoof
4	26 mm	IMPCAE C. IVL VER MAXIMINVS ... AVG Brustbild Maximins mit Lorbeer, Panzer und Mantel rechtshin.	MARIN ... COL CRE Marsyas wie Nr. 1, die Rechte ausstreckend und ihre Finger spreizend. Rechtshin.	Löbbecke
5 = AEM XX 151	24 mm 6·19 g	IMP C ... OMAVRELIAN Brustbild Aurelians mit Lorbeer, Panzer und Mantel, rechtshin.	MAROC ... LCREMN Marsyas wie Nr. 4. Rechtshin.	Rehde

Auf allen Stücken kehrt die wohlbekannte Replique des hauptstädtischen Wahrzeichens wieder; der Beweis dafür, dass dieser Marsyas an entsprechender Stelle in Kremna aufgerichtet war, bedarf für denjenigen, der die Sprache der Münztypen einigermassen kennen gelernt hat, keines weiteren Arguments. Und ebenso steht die Bedeutung und die Benennung des durch die Münzen bezeugten Standbildes ausser Frage: in Kremna war spätestens zur Zeit Hadrians, vielleicht aber schon bald nach Gründung der römischen Colonie, an dieser Stelle eine Copie des stadtrömischen Marsyas als ein sichtbares, augenfälliges Symbol des Stadtrechtes aufgerichtet worden.

Diesem Verhältnisse glaubte ich, trage die Legende auf der Münze Aurelians Rechnung. Als *Ma(rsyas) Ro(manus)* werde hier das Bild erklärt, um dem sonst seinen Marsyas nur in anderer Umgebung sich denkenden Ostgriechen die Brücke zum Verständniss des Typus zu bauen. Als ich indess zu Anfang dieses



4

Jahres einen Abdruck dieser Münze unserem Eranos vorlegte, haben College Bohorsky und Hofrath Schenkl[1] die Annahme empfohlen, *Maro* sei der landesübliche Name des Marsyas gewesen. Diese Annahme erschien mir zunächst, wenn auch nichts weniger als unmöglich, doch nicht gerade besonders wahrscheinlich oder nöthig. Aber ich sehe nun, da ein Abdruck des Löbbecke'schen Exemplars mir vorliegt, keinen Grund mehr, sie zurückzuweisen. Zwar habe ich zunächst auf Löbbeckes Münze MAROM gelesen, und ein ausserordentlich verdienter Kenner hat meine Lesung damals rückhaltslos gebilligt; aber die Erwägung, dass das M auf dieser Münze sonst stets als breiter Buchstabe auftritt, hat mich veranlasst, den Mangel einer Verbindung des Mittelstriches mit dem Endstriche des NI (= N) nicht höher einzuschätzen und die Annahme, es sei M geschrieben gewesen, fallen zu lassen. Es steht also meinem Erachtens wirklich *Maron* als erklärende Beischrift bei dem Marsyastypus, doch wohl als landesübliches Aequivalent für Marsyas. Das Capitel vom Maron, dem Gefolgsmann des Dionysos und dem Genossen der Satyrn, weiter

[1] Die folgende Bemerkung, die zwar nur lose mit meinem Thema zusammenhängt, deren Mittheilung aber jedenfalls wünschenswerth ist, hat eben damals Hofrath Schenkl vorgebracht und in dankenswerther Weise hier zur Verfügung gestellt: »Vers 611 im Kyklops des Euripides ἀλλ' ἴσω, Μάρων, προθυμοῦ ... erklärt sich einfach so, dass mit diesem Namen ein Satyr als Mitglied des Chores bezeichnet wird, an den diese Anrede gerichtet ist. Es ist daher jede Aenderung unberechtigt. Maron als Satyrname kann nach dem, was bei Roscher, Lexikon der Mythologie II, 2383 erörtert ist, nicht befremden.«

zu erörtern liegt nicht in meiner Absicht, es genügt mir, seine Bereicherung zu registriren.

Und vielleicht gelingt es nun mit dieser Hilfe noch eine Stadt dem Verzeichniss der eine Marsyasstatue besitzenden Colonien anzuschliessen. Wenige Meilen westlich von Kremna liegt Olbasa, das gleichfalls von Augustus zur römischen Colonie umgewandelt worden war. Wenn nun C. I. L. III 6888 es heisst (ich benutze die etwas vollständigere Copie, welche Heberdey und Jüthner vom Steine genommen haben): *Aurel. Nico Aufovir vel.] statuam dei Maronis [dulcissimae patriae de suo] Αὐρ(ήλιος) Νίκων Αὐφο[υε]ὶρ κ[τλ]. τὸν ἀνδριάντα τοῦ Μάρωνος τῇ γλυκυτάτῃ πατρίδι ἐκ τῶν ἰδίων*, liegt da nicht der Gedanke nahe, es handle sich auch hier um einen Marsyas, um eine (wenn ich Jordans Wort wiederholen darf) antike Rolandssäule?

WILHELM KUBITSCHEK



DIE PRÄGORTE DER ABBAÏTER, EPIKTETER, GRIMENOTHYRITEN UND TEMENOTHYRITEN

1. Mysoi Abbaeitai

Die Münzen der mysischen Abbaïter bilden eine kleine Gruppe gleichzeitiger aus dem 2. oder 1. Jahrhundert v. Chr. datierender Nominale mit der Aufschrift ΜΥΣΩΝ ΑΒΒΑΙΤΩΝ oder ΑΒΒΑ und mit folgenden Typen, Massen und Gewichten:[1]

a) Kopf des Zeus. ℞ Blitz im Eichenkranz 23—20 mm. 8,21 Gr.

b) Kopf des Herakles. ℞ Keule mit Löwenfell im Eichenkranz 19—17 mm. 4,51 Gr.

c) Kopf des Apollon.[2] ℞ Doppelbeil im Lorbeerkranz 15 mm. 3 Gr.

Von der letzten Münzsorte, deren Rückseitentypus einiges Interesse bietet, folgt hier die nähere Beschreibung:

Br. 15.— Kopf des Apollon mit langen Locken und schmalem Lorbeerkranz rechtshin.

℞ Doppelbeil zwischen ΜΥΣΩΝ rechts und ΑΒΒΑ ΙΤΩΝ links in einem Lorbeerkranze.

Gr. 3,18. M. S.

Vgl. Sestini, Lett. num. contin. VI, Taf. I, 17 (Abbildung ungenau). — Leake, Num. Hell. As. Gr. S. 1. — Kat. Brit. Mus. Mysia S. 1, 7, Taf. I, 5.

Das Doppelbeil ist hier offenbar nicht als Symbol einer Amazone oder des karischen Zeus aufzufassen, sondern, wie auf zahlreichen lydischen und phrygischen Münzen, als Attribut des reitenden Heros, den ich unlängst besprochen habe[3] und dessen Vorkommen auf Münzen der Abbaïterstädte Ankyra und Synaos nachgewiesen ist.[4]

Der Prägort der Mysoi Abbaïter war nicht eine etwa Abba oder ähnlich genannte Stadt,[5] sondern eine der Städte der Landschaft Abbaïtis, entweder Ankyra oder Synaos oder etwa noch das sonst zu Phrygia Epiktetos gezählte Kadoi, vermutlich, wie schon Waddington gleichsam angedeutet hat, Ankyra.[6] Da aber diese und die übrigen Städte der Abbaïtis zu den phrygischen zu zählen sind[7] und

[1] Mionnet Suppl. VI 453, 1—3. — Leake, Num. Hell. As. Gr., S. 1. — Head, Hist. num.[2] S. 446. Die hier nach Exemplaren meiner Sammlung verzeichneten Gewichte variiren natürlich etwas um die hier angegebenen Zahlen.

[2] Im Katalog des British Museum Mysia, S. 1, 7 ist der Kopf nicht richtig als Frauenkopf mit Scepter beschrieben.

[3] Lydische Stadtmünzen, 1897, S. 10 f. 104, 151 (Revue Suisse de num. VI, S. 253 f. VII, S. 45).

[4] Monn. grecques S. 393, 66 und Mionnet IV, 363, 954. An beiden Orten ist der Beilträger noch irrthümlich als Amazone bezeichnet.

[5] Babelon, Revue des Études gr. II, S. 85.

[6] Lebas und Waddington, Voyage archéologique en Asie mineure, Expl. des Inscr. III, S. 257, 1028; Buresch, «Aus Lydien», S. 131 und 156. In Babelons «Inventaire de la Collection Waddington» Nr. 602—606 erscheinen die Abbaïter noch an der Spitze von Mysien.

[7] Ramsay, Hist. Geography of Asia minor, S. 146, 85 und 147, 92. Kiepert, Form. orb. ant. Taf. IX.

der Reiter mit dem Doppelbeil, der ein ausschliesslich lydo-phrygischer Typus ist, diese Zutheilung bestätigt, so sind die Münzen der Abbaiter ebenfalls unter die phrygischen Prägungen zu stellen.

Aus einer bei Kadoi gefundenen Inschrift erfahren wir, dass ὁ δῆμος ὁ Μυσῶν Ἀββαειτῶν ἐτείμησεν τὸν προπάτορα Χρόνον.[1] Auf diesen Chronos, der in der Abbaitis, wie Tyrimnos in Thyateira,[2] als Stammvater (προπάτωρ) verehrt wurde, ist ohne Zweifel das Reiterbild der Synaiter und der Ankyraner, vor dem ein Altar errichtet ist, und das Doppelbeil der Abbaiter zu beziehen.

Der Apollonkopf, der auf unserer Münze dem Doppelbeil gegenübergestellt ist, scheint ferner zu bezeugen, dass Chronos, wiederum wie Tyrimnos, ein einheimischer Lichtgott war und später mit Apollon vermischt worden ist.

2. Epikteteis.

Den Namen Ἐπίκτητος erhielt kurz nach 190 v. Chr. derjenige Theil des nördlichen Phrygiens, in dem die Städte Aizanoi, Kotiaeion, Dorylaeion, Midaeion, Nakoleia und Kadoi gelegen waren.[3] Einer dieser Orte ist ohne Zweifel die Prägstatte der ΕΠΙΚΤΗΤΕΩΝ gewesen, von vornherein am wahrscheinlichsten und, wie wir später sehen werden, beinahe sicher, der erstgenannte.

Aizanoi, von dem noch herrliche Ueberreste vorhanden sind, und das den Namen Αἰζανῖτις einer grösseren Landschaft am oberen Rhyndakos gegeben hat, scheint schon in früher Zeit auch dadurch eine hervorragende Stelle eingenommen zu haben, dass es der Sitz einer priesterlichen Dynastie war.[4] Möglicherweise war der auf Münzen aus augusteischer Zeit ausschliesslich genannte Menandros noch ein Repräsentant derselben.

Mehr als diese politische Bedeutung des Ortes spricht aber für unseren Vorschlag die Thatsache, dass, abgesehen von Kadoi, Aizanoi den Gebieten, von denen Münzen vor der Kaiserzeit bekannt sind, merklich näher gelegen war als die übrigen Städte der Epiktetos, und dass von diesen allein Aizanoi Münzen geprägt hat, die vor die Zeit des Augustus oder spätestens in die ersten Jahre seiner Regierung zu setzen sind, nämlich diejenigen mit der Namensform ΕΖΕΑΝΙΤΩΝ, ohne oder mit dem Bildnisse des Kaisers.[5]

Diesen Münzen scheinen nun fast unmittelbar an demselben Orte die Prägungen mit dem Namen der ΕΠΙΚΤΗΤΕΩΝ vorangegangen zu sein, die nach ihrer Fabrik und den auf ihnen vorkommenden römischen Namen Γάιος und Ποί(πλιος?) kurz

[1] Lebas und Waddington, a. a. O., Nr. 1001 (C. I. Gr. 3859 und Add. S. 1063).

[2] Lydische Stadtmünzen, S. 158 ff.

[3] Strabon 12, 563, 576. Ramsay, Hist. Geography of Asia minor, S. 145, 85. Vgl. Lebas und Waddington, Voyage archéologique, Expl. des Inscr. III, 2, 1001.

[4] Ramsay, a. a. O., S. 83, und 156, 88.

[5] Mionnet IV, 205, 58; Suppl. VII, 48, 23; 483, 30.

vor die Zeit des Augustus zu datiren sind. Näheru entscheidend für die Annahme, dass wirklich Azanoi die Prägstätte der Epikteteremünzen gewesen, ist der fernere Umstand, dass auf den ersten Münzen der Azaniter vornehmlich Hermes, auf denen der Epikteter das Attribut des Gottes, der Hermesstab, dargestellt ist, und dass die Dioskurenmütze, die in der Regel über dem Pferde der Epikteteremünzen erscheint, ebenfalls als Symbol hinter dem Augustuskopfe der «Ezaniter» vorkommt.[1]

Laut Inschriften ist in Azanoi nach der Sullanischen Aera vom September 85 v. Chr. gerechnet worden.[2] Daten dieser Aera glaubte ich auf Münzen der Epikteter gefunden zu haben.[3] Wie ich weiter unten berichtigen werde, zeigen diese in Wirklichkeit keine Jahreszahlen.

Unrichtig ist auch Ramsay's Bemerkung, dass die Epikteter mit pergamenischen Typen geprägt hatten.[4] Ich vermuthe, dass der gelehrte Forscher für seine Ansicht gerade die eine Münze herausgegriffen habe, deren Bilder, Zeuskopf und Adler, allerdings bei den Epiktetern ebenso wie bei den Pergamenern vorkommen; aber da diese Typen auch sonst überall verbreitet waren, können sie weder für die einen noch für die anderen als charakteristisch oder als Nachahmungen gelten. Uebrigens ist der Kopf auf den Pergamener Münzen nicht einmal sicher auf Zeus, sondern wohl richtiger auf Asklepios zu deuten.

Zu der am häufigsten vorkommenden der drei bisher bekannt gewordenen Münzsorten der Epikteter[5] gehören folgende Varietäten:

1 Br. 21.— Behelmtes Brustbild eines jugendlichen Heros mit Gewand rechtshin; am Helm heruntergeklappte Backenstücke. Im Felde l. ξ und MO. Perlkreis.

Rs. ΕΠΙΚΤΗΤ... ΠΟΥ l. Schreitendes Pferd mit Zügel über einem liegenden Hermesstab rechtshin; schräg über Hals und Rücken Palmzweig. Im Felde oben Dioskurenmütze mit Stern und ΑΣ.

Gr. 5.75 M. S. Monnaies grecques S. 348, 58, wo irrthümlich statt des Sternes über der Dioskurenmütze ... und statt ΠΟΥ die Endung ΕΩΝ gelesen ist.

2 Br. 18.— Ebenso, aber auf der Vorderseite Θ hinter dem Kopfe und auf der Rückseite ΕΠΙΚΤΗ... ΓΑΙΟΥ L. ΣΕ über dem Pferde.

Mus. Klagenfurt. Num. Zeitschrift XVI, 1884, S. 290, 242 mit angeblich 21.

[1] Mionnet, Suppl. VII, 489, 36 (Pellerin, Rec. III, Taf. 129, 1). Auf dem Pariser Exemplare ist blos noch die Spur des Symbols erhalten, auf meinem und einem anderen Exemplare erscheint die Mütze mit Stern deutlicher.

[2] Lebas und Waddington, a. a. O., Nr. 980.

[3] Num. Zeitschr. XVI, S. 290. Griechische Münzen, S. 195.

[4] A. a. O., S. 125, Anm.

[5] Monnaies grecques, S. 398, 56—58.

Nachdem ich den Abguss dieser Münze wiederholt und bei verschiedener Beleuchtung betrachtet habe, halte ich schliesslich für die beiden Buchstaben im Felde doch nur die Lesung ΣΘ und zwar als Initiale eines Personennamens möglich. Damit kommt die Annahme von Jahreszahlen nach sullanischer Rechnung um so sicherer in Wegfall, als ein so spätes Datum wie ΣΘ = 19/20 v. Chr. mit dem unzweifelhaft älteren Charakter der Münzen unvereinbar ist.

3. Grimenothyrai

In Hoffmann's Bulletin périodique «Le Numismate» 1862—1873 findet man unter Nr. 566 der Münzen der Kaiserzeit die unvollkommene Beschreibung einer kleinen Kupfermünze, deren Erhaltung als vorzüglich angegeben ist, und die sich jetzt im Berliner Cabinet befindet:

1. Br. 19.— ΔΟΜΙΤΙΑΝΟΝ Κ[ΑΙ]ΚΑΙΣΑΡΑ [.] Kopf des Kaisers mit Lorbeer rechtshin.

   ꝶ ΦΛΑΟΥΙΑΝ ΓΡΙΜΕΝΟΘΥΡΕ[Ω]. Sitzender Zeus mit nacktem Oberkörper linkshin, Blitz in der Rechten, die Linke am Scepter.

Nach dem mir vorliegenden Abgusse scheint die Aufschrift der Vorderseite zum Theile retouchirt zu sein, die der trefflich erhaltenen Rückseite ist unberührt geblieben. Indem der Verfasser des Hoffmann'schen Bulletin das ΦΛΑΟΥΙΑΝ dieses Theil der Aufschrift offenbar für einen Beamtennamen Φλαουια[νός] haltend ... Die Lesung ist aber, wie ich schon vor Ansicht des Abdruckes vermuthete, deutlich Φλαουια[νῶν] Grimenothyrai hatte also, wie das benachbarte Temenothyrai, Daldis und andere Städte[1] in Folge irgendwelcher seitens eines der flavischen Kaiser empfangener Wohlthaten zu dessen Ehren den Beinamen Flavia angenommen oder sich verleihen lassen und mit diesem seine ersten Prägungen versehen.

2. Br. 24.— ΑΥΤ ΝΕΡ ΤΡΑΙΑΝΟΣ Κ[ΑΙ]Σ ΓΕ ΔΑΚ. Kopf des Kaisers mit Lorbeer rechtshin, auf der Brust Aegis.

   ꝶ ΕΠΙ Α. ΤΥΑΝ[…] ΓΡΙΜΕΝΟ[Θ]Υ[ΡΕ]ΩΝ im Abschnitt. Stehende Hygieia, Schlange fütternd, rechtshin; vor ihr stehender Asklepios mit nacktem Oberkörper von vorne, Kopf linkshin, die Rechte am Schlangenstab.

   Im Handel.

Aus derselben Zeit sind

3. Br. 22.— ΙΕΡΑ ΣΥΝ ΚΛΗΤΟΣ. Brustbild des Senats mit Gewand rechtshin.

   ꝶ ΓΡΙΜΕΝΟΘΥΡΕΩ[Ν] ΕΠΙ Α. ΤΥΑ[ΝΟ]Σ. Stehender Mann mit Mütze, Chiton, Mantel und Mondsichel linkshin, auf der Rechten Pinienapfel, die Linke am Scepter.

   Mus. Winterthur.

[1] Imhoof, Lyd. Stadtm., Leipzig 1897, S. 60 f. Revue Suisse de num. VI, 1896, S. 2001.

4. Br 23 — Ebenso, mit ΓΡΙΜΕΝΟΘΥΡΕΩ l. ΕΠΙ Α ΤΥΑ. Π. r
M. S.

Andere kleinere Kupfermünzen zeigen die Aufschrift ΕΠΙ Μ. ΤΥΑΙ

5 Br 26.— ΑΥ ΚΑΙ ΤΡΑ ΑΔΡΙΑΝΟϹ Kopf des Kaisers mit Lorbeer und Gewand an der linken Schulter, rechtshin.

Ꞧ ΕΠΙ ΑϹΚΛΗΠΙ r. ΑΔΟΥ ΑΠΟΛ l., im Felde l ΓΡΙΜ, r ΝΟΘΥΡΕ Stehender bekleideter Zeus linkshin Adler auf der Rechten die gesenkte Linke am Szepter
Berlin Löbbecke

Nach dieser Münze ist die in «Griechische Münzen» S. 212 684 beschriebene mit Brustbild des Senats und Herakles zu datieren

Eine Münze der Sammlung Waddington mit dem Bildnisse Hadrians, zeigt auf der Rückseite die Heilgötter wie auf Nr 2.

6. Br 23.— ϹΑΒΕΙΝΑ r. ϹΕΒΑϹΤΗ l Brustbild der Sabina mit Diadem rechtshin

Ꞧ ΓΡΙΜΕΝΟ r., ΘΥΡΕΩΝ l. Stehende Athena linkshin die erhobene Rechte am Speer die Linke am Schild
M. S

7 Br 20.— Vorderseite ebenso.

Ꞧ ΓΡΙΜΕΝ r., ΟΘΥΡΕΩΝ l. Stehende Athena linkshin die erhobene Rechte am Speer die Linke am Schild.
Im Handel

Alle übrigen bis jetzt bekannten Münzen von Grimenothyrai dürften ebenfalls aus der Zeit Traians und Hadrians und mit ihnen gleichzeitig sind die ersten Prägungen von Traianopolis mit und ohne Kaiserporträt.[1] Es scheint hieraus zweierlei zu folgen 1 dass damals die Grimenothyriten an zwei verschiedenen Orten prägten in dem neu gegründeten Traianopolis und in ihrem alten Vororte Flavia Grimenothyrai, der später, vermutlich gegen das Ende der Regierung Hadrians oder unter Pius entweder mit der neuen Stadt vereinigt wurde oder durch Uebersiedlung der Bewohner dahin seine politische Bedeutung verloren hatte; und 2 dass trotz der Inschrift vom Jahre 119, in der Hadrian κτίστης genannt wird,[2] Traian der eigentliche Gründer der seinen Namen führenden Stadt gewesen ist. In gleicher Weise war man auch in Stratonikeia Hadrianopolis vorgegangen, das sich unter Traian neu entwickelt hatte aber nicht diesem sondern aus Schmeichelei dem sie besuchenden Hadrian den Titel κτίστης gab und sich Hadrianopolis zubenannte.[3]

[1] Mionnet, Suppl VII, 630 620. Imhoof, Monnaies grecques, S. 414 166 u. A.
[2] Ramsay Journ. of Hell. Studies VIII S. 517 f. Asia Minor S. 149 f. S. Reinach Revue des Études gr. III 1890, S. 62 f.
[3] Imhoof Lyd. Stadtmünzen S. 301 Revue Suisse de num. VI, 1896, S. 15 f.

In Uebereinstimmung mit diesem aus den Münzen gewonnenen Resultaten unterscheidet auch G. Radet Traianopolis von Grimenothyrai, indem er letzteres nach Gjaur-ören, jenes nach dem etwa 4 Km. südlich von diesem gelegenen Tscharykköi setzt.[1] Dagegen theilt mir Ramsay, der Gjaur-ören für Traianopolis hält,[2] brieflich mit, dass der leider zu früh geschiedene K. Buresch eine Inschrift gefunden habe, nach der Traianopolis mit Grimenothyrai zu identificiren wäre. Durch Kubitscheks freundliche Vermittlung und die Gefälligkeit von Professor Cichorius gelange ich soeben in den Besitz desjenigen Correcturbogens von Bureschs »Aus Lydien«, in dem die Gleichung Grimenothyrai-Traianopolis bewiesen sein soll. Nach diesem Berichte (S. 168) reihen sich an die bekannte Inschrift mit dem Namen der Stadt Traianopolis in Tscharykköi zwei neue in Ortaköi und Gjaur-ören gefundene. Von welcher dieser Stellen aus die Verschleppung der Inschriftsteine stattgefunden hat, ist nicht sicher zu bestimmen. Auf Kieperts[3] und Radets Karten liegen die genannten drei Fundorte, ein Dreieck bildend, je etwa 4 Km. auseinander, nach Buresch aber beträgt die Distanz von Ortaköi nach Tscharykköi kaum 1 Km. und stehen die beiden Dörfer ohne Zweifel auf dem Boden ein und derselben alten Stadt. Vermuthlich ist diese das im Beginne des 2. Jahrhunderts gegründete Traianopolis, und das eine Stunde davon entfernte Gjaur-ören das ältere Flavia Grimenothyrai.

Zu der Gleichung Grimenothyrai-Traianopolis zwingen also weder die Inschriften noch die Fundorte. Gegen dieselbe zeugen aber klar die beiden gesonderten Münzgruppen der Städte Grimenothyrai und Traianopolis, sowie ferner eine von Buresch selbst verfasste Anmerkung zu S. 168, in der ausdrücklich betont wird, dass unter *Γριμενοθυρεῖς* (der constanten Aufschrift der Münzen) Einwohner des Vororts, unter *Γριμενοθυρεῖται* Genossen des Gaues zu verstehen sind, indem die erste Form das *oikonyme*, die andere das *ethnicum* bezeichne. Damit stimmt auch die Angabe des Ptolemaios V 2, 15, nach der Traianopolis eine Stadt der *Γριμενοθυρεῖται* war.

Hätte Traianopolis (wie es Stratonikeia am Kaikos für die Inder der Stadt und die Inder der Ebene (*πεδιεῖς*) gethan zu haben scheint[4]) Sonderbezeichnungen für die Bewohner der Stadt und für die Bewohner des Gaues vorgenommen, so müsste auf den Münzen der letzteren ΓΡΙΜΕΝΟΘΥΡΙΤΩΝ, nicht ΓΡΙΜΕΝΟΘΥΡΕΩΝ stehen. Nur wenn auf Münzen oder Inschriften letztere Form in Verbindung mit dem Namen der *Τραιανοπολῖται* vorkäme, dürfte darauf geschlossen werden, dass Traianopolis an der Stelle von Grimenothyrai gestanden sei und eine Zeit

[1] De Phrygia, 1895, S. 110 und Karte.
[2] Cities and Bishoprics of Phrygia I[2] 1897, S. 595 f.
[3] Wendl. Kleinasien, 28 IX.
[4] Imhoof, Lyd. Stadtmünzen, 1897, S. 33 f. Revue Suisse de num. VI 1896, S. 164.

lang den Doppelnamen geführt habe. Dies ist aber nicht der Fall und daher bleiben Grimenothyrai und Traianopolis als getrennte Städte zu betrachten.

4. Temenothyrai.

Anders verhält es sich mit den Namen Temenothyrai Flaviopolis: diese nicht, wie Radet meint,[1] auf zwei verschiedene Städte der Temenothyriten, sondern wie z. B. die Doppelnamen Sala Domitianopolis, Daldis Flaviopolis,[2] Stratonikeia Hadrianopolis, Tmolos Aureliopolis u. a., auf eine Stadt zu beziehen sind. Flaviopolis ist bloss der Beiname, den Temenothyrai zu Ehren der flavischen Kaiser angenommen hat. Zu derselben Zeit hatte sich auch, wie wir oben gesehen haben, die Nachbarstadt Grimenothyrai den Beinamen Flavia beigelegt. Im Gegensatze zu den Namen Grimenothyrai und Traianopolis, die, weil der letztere nicht Beiname des ersteren war, auf Münzen niemals zusammen vorkommen, erscheint der Name Flaviopolis niemals getrennt von dem der *Τημενοθυρεῖς*, weder auf Münzen noch auf Inschriften.[3] Auf Münzen ist er überhaupt selten zu treffen; erst Prägungen des 3. Jahrhunderts erinnern daran durch ihre Beischrift zu den Brustbildern der Tyche oder des Demos. Auch in Inschriften kommt der Beiname nicht regelmässig vor.[4]

Uschak[5] ist demnach nicht Flaviopolis im Sinne einer Stadt der Temenothyriten, in deren Nähe Temenothyrai erst noch zu suchen wäre, sondern es ist Temenothyrai selbst, Flaviopolis zubenannt.

Die folgenden Beschreibungen inedierter Münzen dienen als Beispiele der Aufschriftsformen.

1. Br 18.— Kopf des bärtigen Herakles mit dem Löwenfell rechtshin. Pkr
   R ΤΗΜΕΝΟΘΥ Ι... ΦΛΑΝ r. Stehender nackter Hermes mit Flügelschuhen linkshin, in der Rechten Börse, in der linken Stab und Gewand. Pkr
   Gr. 3 23.— M. S.

Aus der Zeit Caracallas oder später.

2. Br 20.— ΑΥΤ Κ ΑΝ Ι... ΤΗΜΕΝΟC r. Kopf des Pius rechtshin.
   R CΚΟΠΕ ΤΗ Ι... ΜΕΝΟΘΥΡΕΙ r. und im Felde r. CΤ. Stehende Athena rechtshin, die erhobene Rechte am Speer, die gesenkte Linke am Schild.
   M. S.

[1] En Phrygie 1895 S. 108. Ramsay a. a. O. S. 596.
[2] Imhoof, Lyd. Stadtmünzen 1897 S. 62.
[3] Keil-Premerstein, Reise in Lydien, Denkschr. ... III. 1910, S. 56, 10 und 11.
[4] Bull. de C. H. XIX, 1895, S. 555—557. Ramsay a. a. O., S. 611.
[5] Die Gleichsetzung von Temenothyrai mit Uschak wird von K. Buresch, Aus Lydien, 1898, S. 163 ff. bestätigt.

Der Name Skopelianos kommt noch auf Münzen mit der jüngeren Inschrift und auf späteren Münzen und Inschriften vor.[1]

3. Br 22. — ΦΛΑΒΙ Λ. ΟΠΟΛΙC r. Brustbild der Stadtgöttin mit Thurmkrone und Gewand rechtshin.

℞ ΝΙΚΟΜΑΧΟC ΑΡΧΕ [ΤΗΜΕΝ] und im Felde ΟΘΥ|ΡΗΤ CI. Stehender Stier rechtshin.

M. S.

Die Vorderseite scheint gleichen Stempels zu sein wie die der bekannten Münze mit dem stehenden Hermes.[2]

4. Br 31. — ΘΕΑ Λ. ΡΩΜΗ r. Brustbild der Roma mit Helm und Gewand rechtshin.

℞ ΝΙΚΟΜΑΧΟ Λ. C oben, ΑΡΧΙΕ-Χ ΑΡΧ-|Α Τ Β r., und im Abschnitt ΤΗΜΕΝΟΘΥ ΡΗΤCΙ. Die stehenden nackten Dioskuren von vorne, die Köpfe einander zugewandt, über den Mützen je ein Stern, Speer in der Rechten und Gewand am linken Arm.

M. S.

Der Stempel der Vorderseite diente noch zur Prägung der bei Mionnet IV 147, 835 beschriebenen Münze. Im Namen des Nikomachos ist aus Versehen des Stempelschneiders der Buchstabe Λ ausgefallen. Der Titel ist ἀρχιερεὺς καὶ ἄρχων πρῶτος τὸ β΄.

Die Münzen Nr. 3 und 4 datiren aus der Zeit Philipps.

Ein besser erhaltenes Exemplar als das in «Griechische Münzen» S. 202, 638 beschriebene mit ΔΗΜΟΣ ΦΛΑΒΙΟΠΟΛΕΙΤΩΝ, aus der Zeit Caracallas, zeigt die Stadtgöttin nicht mit Scepter, sondern mit der Statue des Men auf der Linken.

[1] Waddington, Revue num. 1852, S. 31, 2. Num. Chron. VIII S. 12. Ramsay a. a. O. II 612 Nr. 517.

[2] Mionnet, Suppl. V 32, 175, berichtigt von Streber, Num. gr., 1833, S. 196, Taf. IV, 9. M. S.

FRIEDRICH IMHOOF-BLUMER



DAS ALTER DES ZEUSTEMPELS VON AIZANOI

(Tafel XI).

Es ist ein eigenthümlicher Zufall, dass der gewaltige Aufschwung, den die Erforschung Kleinasiens in den letzten beiden Jahrzehnten genommen hat, dem vielleicht schönsten und besterhaltenen Bauwerk des Landes, dem Zeustempel von Aizanoi, bisher noch gar nicht zugute gekommen ist. Nachdem der Earl of Ashburnham 1824 bei dem Dorfe Tschavdyr hissar die bedeutenden Reste der phrygischen Stadt Aizanoi, den Zeustempel, das Theater, das Stadion, zwei Brücken über den Rhyndakos und kleinere Ruinen entdeckt hatte, sind in den beiden nächsten Jahrzehnten allerdings zahlreiche Reisende um die wissenschaftliche Erforschung der prächtigen Ruinen bemüht gewesen, vor Allen Laborde, Texier und Le Bas. Die schönen Tafeln Texiers[1] und die noch sorgfältigeren Aufnahmen des unermüdlichen Philippe Le Bas,[2] der dem Studium der Aizanitis einen vollen Monat (7 Nov. bis 8. Dec. 1843) widmete,[3] haben die Kenntniss der Ruinenstätte in weiteren Kreisen verbreitet, aber sie haben Niemand zu erneuten Untersuchungen angeregt. In dem halben Jahrhundert zwischen 1843 und 1893 hat kaum ein archäologisch gebildeter Reisender den Platz besucht, und als ich im October 1890 mit Herrn Professor Naumann aus München den Weg von Kutaja nach Tschavdyr-hissar einschlug, da waren wir gar sehr gespannt, wieviel von der alten Pracht wohl noch vorhanden sein würde.[4] Die Dunkelheit war schon hereingebrochen, als wir uns dem Dorfe näherten, und wir mussten uns für den Abend mit der Versicherung der Bauern zufriedengeben, das »dschenewis kalé« — Genueser Schloss — stehe noch. Um so freudiger war unser Erstaunen, als wir am andern Morgen beim Heraustreten auf die Gallerie des Fremdenhauses den stolzen Bau im Scheine der aufgehenden Sonne kaum 500 M. entfernt vor uns sahen. Selten wird man ausserhalb Griechenlands und Italiens eine antike Ruine finden, deren ästhetische Wirkung durch den Verfall und die moderne Umgebung so wenig beeinträchtigt ist wie die des Zeustempels. Der 140 × 160 M. grosse heilige Bezirk, den man durch starke Substructionen im Osten gegen die Fluthen des Rhyndakos geschützt hat, ist noch jetzt völlig leer, und auf ihm erhebt sich schlank und frei der prächtige Bau in den gefälligen Formen

[1] Description de l'Asie Mineure I, Taf. XXIII—XLIX.

[2] Voyage archéologique. Architecture, Asie Mineure, Taf. 6—XXXV.

[3] Nach einem Briefe Le Bas' an Regnier, den Salomon Reinach bei dem Neudruck des Werkes in der Bibliothèque des monuments figurés S. 141 mitgetheilt. Ueber sein Verhältniss zu Texier enthält ein von Léon Labat, Revue archéologique 3e Série Tome XXXI S. 386 veröffentlichter Brief an seine Mutter interessante Andeutungen.

[4] Naumann hat im Globus LXVII Nr. 18—19 über unsere Reise berichtet und auch zwei Abbildungen vom Tempel und Theater nach seinen Photographien mitgetheilt.

des ionischen Stils als beherrschender Mittelpunkt der weiten, rings von blauen Bergen umkränzten Ebene, deren reiche Aecker einst dem Gotte zinsten.

Bei einem zweiten Besuch im Juli 1895 begleitete mich im Auftrage des Generaldirectors der anatolischen Eisenbahn Herrn v. Kuhlmann der Constantinopler Photograph Berggren, der sieben grosse wohlgelungene Aufnahmen des Tempels, Theaters und der einen Rhyndakosbrücke machte.[1] Nach einer dieser Photographien ist Taf. XI hergestellt, die erste auf rein mechanischem Wege angefertigte Abbildung des Tempels.

Ein Vergleich mit Texiers Taf. XXV und Le Bas' Grundriss Taf. XXI lehrt, dass in den letzten 50 Jahren zwei Säulen der nördlichen Langseite, die neunte und elfte, von Westen aus gerechnet, umgefallen sind; es stehen jetzt noch von den ionischen Säulen des Peristyls 10 an der nördlichen Langseite und 5 an der westlichen Schmalseite (die Ecksäule doppelt gezählt), ausserdem noch die beiden korinthischen des Opisthodoms, im Ganzen also 16. Die nördliche und die westliche Cellawand sind noch in ihrer ganzen Länge erhalten, von der südlichen nur die westliche Ecke, die Ostwand ist ganz zerstört. Das Material der sichtbaren Theile ist ein bläulichgrauer Halbmarmor von schönem Ton,[2] dessen antike Brüche ich etwa 15 Km. nordöstlich bei dem Dorfe Ortadschy wiedergefunden habe; für die Fundamente ist ein grober löcheriger Kalkstein verwendet, der 9 Km. südwestlich am Rhyndakos bricht. Die sehr sorgfältig behauenen Quadern sind nach griechischer Weise, ohne Mörtel durch ⊔förmige Klammern verbunden, ein geringer Werkzoll ist ihnen absichtlich belassen. Wände und Säulen sind dem gewöhnlichen Schicksal antiker Bauten verfallen, überall da angehauen zu werden, wo Metallklammern zu erwarten waren; sämmtliche Säulen stehen nur noch mit der halben Grundfläche auf der Basis, und es ist erstaunlich, dass eine so grosse Zahl von ihnen der Zeit und den Erdbeben getrotzt hat.[3]

Ich überlasse die Würdigung der einzelnen Architekturformen den Fachmännern und möchte hier nur die bau- und culturgeschichtlich wichtige Frage erörtern: Wann ist dieser Tempel, nach dem Erechtheion das glänzendste erhaltene Beispiel des ionischen Stils, erbaut worden? Diese Frage ist bisher recht verschieden beantwortet worden. Texier setzte ihn (a. a. O. S. 107) in die Attalidenzeit, also ins 2. Jahrhundert v. Chr., und ihm sind Lübke,[4] Bühlmann[5] und etwas zurückhaltend auch Durm[6] gefolgt. Laborde[7] dagegen weist ihn unter Zustimmung von

[1] S. Archäol. Anzeiger 1895, S. 231.

[2] Nicht weisser Marmor, wie gewöhnlich angegeben wird.

[3] Laborde, Voyage de l'Asie Mineure, S. 56 und Texier, a. a. O. S. 106f. reden von einer absichtlichen Zerstörung des Tempels durch Feuer; das ist offenbar eine Fabel, geringe Brandspuren im Innern der Cella rühren von Hirtenfeuern her.

[4] Geschichte der Architektur[6] S. 151.

[5] Die Architektur des klassischen Alterthums und der Renaissance, S. 22.

[6] Baustile, S. 19...

[7] a. a. O., S. 57.

Salomon Reynach[1] dem 1. Jahrhundert v. Chr. zu und Keber, der ihn frühen[2] bis zum Anfang unserer Zeitrechnung herabdrücken wollte, scheint jetzt[3] auch Labordes Ansatz verlassen.

Ich glaube, dass die an dem Tempel angebrachten Inschriften für ihn eine erheblich abweichende Bauzeit ergeben. Der Bau hat eine architektonische Eigenthümlichkeit, die bei keinem andern griechischen Tempel wiederkehrt: es zieht sich nämlich in Augenhöhe über den Orthostaten ein bandartiger Fries um die Aussenwände der Cella, oben ist er durch eine kräftig ausladende Leiste, unten durch einen reichen Mäander abgeschlossen. Dies Friesband, dessen glatte Fläche 0·62 M. hoch ist, umgibt den Bau wie eine entfaltete Schriftrolle und ist auch theilweise beschrieben. Man hatte also bereits beim Bauen die Absicht, bestimmte Urkunden an den Wänden des Tempels zu verewigen, hat aber thatsächlich nur einen geringen Theil des verfügbaren Raumes, die Innenseite der rechten Ante des Pronaos und ein Stück der nördlichen Längswand mit Schriftstücken ausgefüllt. Wie man auf den Gedanken kam, einen besonderen Urkundenfries in die Cellawand einzuschieben, lehrt eine genauere Betrachtung der ersten im Pronaos auf der rechten Antenwand aufgezeichneten Urkundenreihe.[4]

Sie besteht aus einem griechischen Briefe des Proconsuls Avidius Quietus an Archonten, Rath und Volk von Aizanoi und den diesem Schreiben beigefügten Copien dreier lateinischer Briefe, nämlich dem eines ungenannten Kaisers an Avidius Quietus, dem des Proconsuls an den Procurator Augusti Hesperus und der Antwort des Letzteren.[5] Wir erfahren aus diesen Briefen, dass in alter Zeit irgendwelche Könige, vermuthlich die Attaliden, dem Zeus von Aizanoi eine sehr bedeutende Fläche Ackerland geweiht hatten. Dies Land war in Lose (κλῆροι) getheilt und für jeden κλῆρος eine bestimmte Pachtsumme festgesetzt worden. Im Laufe der Zeit hatten die Pächter aufgehört, ihren Zins zu zahlen, und dem Gotte, beziehungsweise der Gemeinde von Aizanoi, die das Heiligthum verwaltete, war daraus ein sehr erheblicher Verlust erwachsen. Ein Statthalter Mettius Modestus hatte zwar die Ansprüche des Heiligthums als berechtigt anerkannt, aber die Zuzahlungen unterblieben nach wie vor, weil man sich besonders über zwei Punkte durchaus nicht einigen konnte. Erstens waren die Pachtgelder seit so langen Jahren nicht mehr bezahlt, dass Niemand mehr die Grösse des den alten

[1] a. a. O. S. 344.

[2] Geschichte der Baukunst, S. 336.

[3] Abhandlungen der bairischen Akademie der Wissenschaften III Cl., XXI Bd., III. Abth. 1897 S. 541.

[4] CIG 3835, add. S. 1069 ff.; Le Bas, III, 860—863. CIL III 355. Mommsen hat mit Recht Le Bas' Abschrift als die weitaus bessere und zuverlässigere zu Grunde gelegt, aber in ein paar Kleinigkeiten haben doch Laborde und Texier gegen Le Bas Recht: auf dem Steine steht A Z. 3 ε[...] (nicht α[...]), Z. 5 ποιεῖν (nicht ποιεῖ), Z. [...] γεγραφας (nicht γεγραμμενας).

[5] Der Brief des Hesperus bricht mitten im Satz ab, obgleich auf dem wohlerhaltenen Block noch Platz genug ist.

Pachtverträgen zu Grunde liegenden Ackerlosen konnte; die Inhaber nahmen natürlich möglichst grosse ἀλίας an, um für wenige Flächeneinheiten Zahlungen entrichten zu müssen, während sich die Gemeinde bemühte, die Flächeneinheit möglichst klein anzusetzen. Ferner stritt man darüber, von wann an der Zins bezahlt werden solle: die Gemeinde hätte vermuthlich der Entscheidung des Mettius Modestus gern rückwirkende Kraft beigelegt, aber das lehnten die Inhaber der Aecker, die sie vielleicht beim Ankauf als freies Eigenthum bezahlt hatten, entschieden ab. Avidius hatte in seinem Briefe, dessen Copie er wahrscheinlich den Anzeigen nicht mitschickt, dem Kaiser den verwickelten Fall vorgelegt und besonders über die beiden letzten Punkte eine Entscheidung erbeten, die der Kaiser nach den Vorschlägen des Statthalters trifft. Es soll zunächst das mittlere Mass eines ἀλίας in den benachbarten Gemeinden festgestellt und darnach das gesammte Tempelland vermessen werden. Ferner verfügt der Kaiser, der Zins solle vom Schiedsspruch des Mettius Modestus an berechnet werden, falls damals überhaupt schon feststand, was Tempelland sei;[1] sonst vom Eintreffen seines Briefes an. Weitere Verzögerungen und Ausflüchte soll der Proconsul nicht dulden. Avidius hat sich für den späteren Termin entschieden und ungesäumt von Hesperus Feldmesser arbeiten; er schliesst sein Schreiben an die Gemeinde mit der ernsten Ermahnung, die Inhaber der Aecker sollten nun weiter keine Schwierigkeiten machen und sich damit begnügen, dass sie sie so lange abgabenfrei besessen hätten.

Der kaiserliche Schiedsspruch hat also dem Heiligthum Einkünfte von Aeckern gesichert, die ihm Generationen hindurch[2] vorenthalten waren, und zwar muss es sich um sehr bedeutende Summen handeln, sonst konnte die Grössenbestimmung des ἀλίας nicht so wichtig sein. Wenn wir nun die Akten über diese Entscheidung auf einem eigens für die Aufnahme von Urkunden geschaffenen Fries an erster Stelle[3] am Rahmen des Eingangs in die Cella aufgezeichnet finden, so drängt sich meines Erachtens unabweislich der Schluss auf, dass der Fries gerade für diese Urkunden gedacht ist, weil der kaiserliche Spruch der Gemeinde die Mittel verschaffte, ihrem Gotte den neuen prächtigen Tempel zu erbauen. Die Annahme, man habe ein so eigenthümliches Bauglied ohne Hinblick auf bestimmte Urkunden ersonnen, es dann Jahrhunderte lang unbenutzt gelassen und zufällig zuerst Acten darauf geschrieben, die eine sehr bedeutende Bereicherung des Tempelvermögens zum Gegenstand haben, scheint mir gänzlich unwahrscheinlich.

[1] Die Stelle ist lückenhaft, und Hiemanns Ergänzung [illegible] scheint mir nicht richtig, [illegible] auch ich [illegible] als [illegible] und zwischen ihm und C [illegible] eine Lücke von etwa fünf Buchstaben; daher halte ich die Ergänzung [illegible] für sicher.

[2] [illegible] Avidius [illegible] An [illegible] den Streit [illegible] Menschenalter [illegible] doch [illegible] sein, als die Grösse des [illegible] so gänzlich in Vergessenheit gerathen konnte.

[3] Die Eingangswand der Cella ist ja nicht erhalten, aber der linke Abschluss der profilirten Leiste macht es unzweifelhaft, dass der Fries schon unmittelbar neben der Thür begann.

Ist aber meine Schlussfolgerung richtig, so wird der Tempelbau durch diese Urkunden unmittelbar datirt. Avidius Quietus war unter Hadrian Proconsul von Asien, was jetzt allgemein angegeben wird,[1] wahrscheinlich im Jahre 125/26, jedenfalls kurz vor 127. In die Hadrianische Zeit passt auch der Schriftcharakter des griechischen Briefes vorzüglich. Man muss ja bei der Datirung kleinasiatischer Inschriften der Kaiserzeit nach paläographischen Merkmalen ausserordentlich vorsichtig sein, aber dass z. B. ein Ρ mit so künstlicher Schneckenwindung, wie sie das beistehend abgebildete Facsimile des Anfangs von Z. 2 zeigt (Fig. 1), vor Hadrian kaum denkbar ist, wird man doch behaupten dürfen. Lehrreich ist ein Vergleich mit den Schriftzügen der zweiten auf der nördlichen Langwand angebrachten Urkundenreihe, von denen Fig. 2 eine kleine Probe gibt. Die vier Schriftstücke:[2] ein Brief des Kaisers Antoninus Pius an die Panhellenen in Athen,

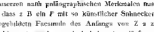


Fig. 1.

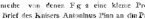


Fig. 2.

einer der Panhellenen an die Hellenen in Asien, einer des athenischen Areopags an die Gemeinde von Aizanoi und einer der Panhellenen an die gleiche Adresse[3] behandeln alle die Vortrefflichkeit des M. Ulpius Appuleius Eurykles; sie sind ungefähr gleichzeitig und werden durch den am 30. November 157 geschriebenen Kaiserbrief datirt. Die Buchstabenformen dieser Urkunden machen durch ihre grössere Einfachheit fast einen älteren Eindruck als die im Avidius-Brief, nur die häufiger auftretende kleine Form des O verräth die jüngere Zeit. Auch ohne urkundliche Beglaubigung würde man den Abstand beider Inschriftenreihen gewiss nicht grösser schätzen als 30 Jahre.

Die Spätzeit, in die ich auf Grund der Inschriften die Erbauung des Tempels setze, verräth sich auch in Eigenheiten der ganzen Anlage, wie dem Inschriftenfries und dem gewölbten Kellerraum unter der Cella,[4] und nicht weniger in manchen Einzelformen. Ich erinnere nur an die seltsamen Vasen, die unmittelbar unter

[1] Vgl. Klebs, Prosopographia Imperii Romani I S. 189. v. Rohden in Pauly-Wissowas Realencyclopädie II Sp. 2384; auch Mommsen hat seinen früheren Widerspruch jetzt zurückgezogen. CIL III Suppl. S. 1963, Anm. 4.

[2] CIG 3831–3834. Le Bas III, 866–869.

[3] Diesen ist die facsimilirte Probe entnommen.

[4] S. Le Bas, Taf. XXIV. XXVIII–XXIX. Texier Taf. XXVII.

dem Capitell in allen Canneluren der ionischen Säulen angebracht sind.[1] Es kann keinem Zweifel unterliegen, dass die übrigen grossen Bauten von Aizanoi ungefähr derselben Epoche angehören wie der Tempel: für das Theater beweist schon der Kalkmörtel, den ich in den Substructionen des Zuschauerraumes reichlich angewendet fand, die Entstehung in der Kaiserzeit. Das Argument, das noch Diehl bestimmte, den Tempel in vorchristliche Zeit zu setzen, »es ist in der Architektur noch zu viel Schönes, als dass auf eine so späte Zeit der Entstehung (2. Jahrhundert) geschlossen werden könnte«, sollte wirklich nicht mehr vorgebracht werden. Für das Hochland Kleinasiens ist eben das 2. Jahrhundert n. Chr. keine Zeit sinkender Cultur, sondern im Gegentheil die Epoche, in der sich der Hellenismus am machtvollsten entfaltet. Immer wieder muss es betont werden, dass der Hellenismus die weiten Ebenen Phrygiens überhaupt erst in der Kaiserzeit ganz erobert hat,[2] als eine umsichtige Verwaltung und ein gesicherter Friede ihm günstige Entwicklungsbedingungen gewährten.

[1] S. Le Bas, Taf. XXX; Texier, Taf. XXXI; an den korinthischen Säulen des Opisthodoms finden sie sich nicht.

[2] Vgl. Athen. Mitth. XXIII, S. 157 ff.

ALFRED KÖRTE



WEIHGESCHENK UND EHRENBASIS DES SEX. VIBIUS GALLUS.

Auf einer im Herbst 1896 durchgeführten Reise an der Südküste des schwarzen Meeres fand ich in Dachälde einige Stunden östlich von der paphlagonischen Küstenstadt Kytoros, eine lateinische Inschrift, an der mich wörtliche Uebereinstimmung mit dem durch Reliefdarstellungen mehrerer praemia militaria bekannten Stein CIL III. 454 suppl. 6984 überraschte. Sie ist in 4—3 $^1/_2$ Cm hohen Buchstaben auf einer 56 Cm. hohen 135 Cm. breiten 20 Cm. dicken Platte aus marmorartigem Kalkstein eingetragen, die in den benachbarten Feldern ausgegraben worden war und dann in dem neu errichteten Schulhause als unterste Treppenstufe verbaut, auf meine Veranlassung aber in das kaiserlich ottomanische Museum von Constantinopel übertragen wurde. Das Inschriftfeld ist vertieft, die Nebenseiten, welche die ursprüngliche Begrenzung des Steines zu bilden scheinen, sind rauh gelassen, während die Rückseite geglättet ist. Eintiefungen erscheinen nirgends bis auf ein am rechten Ende der Oberseite 4 Cm. tief ausgehöhltes Dübelloch von der Form eines Schwalbenschwanzes 



Iovi Sarso Sex(tus) Vibius Gallus t[r]ecenar[ius primipilaris praef(ectus) kas]tror(um) leg(ionis) XIII g(eminae) G(…?), donis do[natus ab imperatorib(us) ho]noris virtutisq(ue) causa | torquib(us) armillis phaleris corona muralib(us) III | vallarib(us) II aurea I has]tis puris V vexillis II, d(e) s(ua) p(ecunia) f(ecit).

Das Interesse, das mir die Inschrift theils durch die obenerwähnte Uebereinstimmung, theils durch die Widmung an die offenbar locale Gottheit des Juppiter Sarsus erweckte, steigerte sich, als ich in derselben Ortschaft ein 57 Cm. hohes, 48 Cm

breites, 23 Cm. dickes Kalksteinfragment in einer Baracke vermauert sah, das sich alsbald als die rechte Hälfte der Uebersetzung des lateinischen Textes herausstellte



Διὶ Ζβελ]σ(ούρδῳ) Σεβ(αστῷ)
Οὐέλιος Γάλλος
τρεισιτον ος] πριμιπει-
λάριος, στρατοπ]εδάρ-
χης λεγ(ιῶνος) ιγ΄ γεμίνης, τειμη-
τετειμημένος] ὑπὸ Σεβασ-
τῶν τειμῇ, καὶ] ἀνδρείας
χάριν στεφάνοις καθηρε-
σι(?) στεφάνοις] πυργωτοῖς, γ΄
τειχωτοῖς β΄ χρυσῷ . . [λ]ό-
γχαις καθαραῖς], ε΄ οὐεξίλ-
λοις β΄ . . .]ποίησεν
ἐκ τῶν ἰδίων

Die Beschaffenheit und die Dimensionen der beiden Steine drängen zu der Annahme, dass sie als Gegenstücke in einem grösseren Bauwerk, sei nun dies ein Tempel, ein Altarbau oder nur die Umfriedungsmauer eines Temenos des Juppiter Sarsus gewesen, eingelassen waren; am ehesten möchte ich sie mir als Thürsturz über zwei einander entsprechenden Eingängen denken.



Um diese bilingue Inschrift eingehend zu würdigen, ist es unerlässlich, die bereits bekannte und doch nur ganz ungenügend bekannte Parallelinschrift heranzuziehen, von der ich eben deshalb vor Allem eine ausreichende Beschreibung geben muss. Hiebei kommt mir zustatten, dass der zweite Director des kaiserlich ottomanischen Museums in Stambul Dr. Halil Edhem Bej mir zu diesem Zwecke mit freundschaftlichem Entgegenkommen wohlgelungene Photographien aller vier Seiten des jetzt im Stambuler Museum befindlichen Steines zur Verfügung gestellt hat.

Es ist eine vierseitige Basis aus Marmor, deren Schaft 116·5 Cm. hoch, 74 Cm. breit, 63 Cm. tief ist; das sich anreigende Profil ist oben 30, unten 34 Cm. hoch. Die Oberseite, von der die beistehende Skizze eine ungefähre Vorstellung gibt, zeigt die Standspuren einer Statue, welche das linke Bein seitlich vorgesetzt hatte. Die Vorderseite enthält im Hauptfelde, dessen Höhe durch Abarbeitung der obersten Glieder des unteren Ablaufes etwas vergrössert ist, die lateinische Inschrift CIL III 434 suppl. 6984 nebst einer griechischen Uebersetzung, welche ich, weil sie sehr verwaschen und daher auf der Photographie undeutlich geworden ist, nach meiner Abschrift wiederhole.

ΣΕΞΟΥΕΙΒΙΩΓΑΛΛΩΤΡΕΚΙΝΑΡΙΩΠΡΕΜΙΠΙΛΑΡΙΩ
ΣΤΡΑΤΟΠΕΔΑΡΧΗΛΕΓΙΓ ΤΙΜΑΙΣΤΕΤΕΙΜΗΜΕ[illegible]
[illegible]ΤΩΝΤΙΜΗΣΚΑΙΑΝΔΡΕΙΑΣΧΑΡΙΝΣΤΡΕΠΤΟΙΣ [illegible]
ΣΤΕ[illegible]ΝΟΙΣΤΕΙΧΙΚΟΙΣΓ [illegible] ΧΡΥΣΩΑ [illegible]
ΚΑΘΑΡΑΙΣ [illegible] ΟΥΗΞΙΛΛΟΙΣΒ ΣΕΞ ΟΥΕΙΒΙΟΣ [illegible]ΚΚΕΙΑΝΟΣ ΤΩ[illegible]

Sex(to) Vibio Gallo tri-
cenario primipila-
ri praef(ecto) kastror(um) le[g(ionis)]
XIII gem(inae), donis dona-
to ab imperatoribus
honoris uirtutisq(ue)
c]ausa tor[q]uib(us) armil[l]-
is p[h]aleris coronis
muralibus III uallari-
bus II aurea I hastis
puris V uexill[i]s II
Sex(tus) Vibius Cocce-
i]anus patron[o]
bene merenti

Σέξ(τῳ) Οὐειβίῳ Γ[ά]λλῳ τρεκεναρίῳ πριμιπειλά[ρ]ιῳ στρ[α]τοπ[έ]δαρχῃ λεγ(εῶνος) ιγ΄ τ[ε]ιμαῖς τετειμη[μ]έ[νῳ ὑπὸ Σεβασ]τῶν τ[ειμ]ῆς καὶ [ἀ]ν[δ]ρεί[α]ς χ[ά]ριν στρεπτοῖς [καὶ ψελλίοις (?)], στεφ[ά]νοις τειχι[κ]οῖς γ΄ ο[ὐ]αλ[λαρ]ίοις β΄ χρυσῷ [α΄] λόγχαις κ[α]θαρ[α]ῖ[ς ε΄] οὐηξίλλοις β΄, Σέξ(τος) Οὐείβιος [Κο]κκειανὸς τῷ πατρῶνι.

Auf dem zweiten Gliede des unteren Ablaufes sind noch auf der Photographie noch Spuren einer verkehrt angebrachten Inschrift kenntlich, die hier nach einem Abklatsche wiedergegeben ist

† ΝΙΚΟΛΑΟΣ ΧΑΤΖΗ ΣΤΕΦΑΝΟΥ 1870 ΜΑΡΤΙΟΥ

† Νικόλαος Χατ[ζη]φανου 1870 Μαρτ[ίου.

Wie man daraus sieht, wurde der Stein 1870 als Grabmal eines levantinischen Griechen aufgestellt, aber verkehrt, um damit die antike Inschrift gewissermassen als ungültig zu bezeichnen. Ausserdem zeigt der sorgfältige Ausschnitt aus dem Profil der Rückseite und manche unleserliche Kritzelei, dass der Stein seit dem Alterthum mehrmals benutzt worden ist.

Der eigenthümliche Werth des Denkmals beruht auf den bildlichen Darstellungen der beiden Nebenseiten, die alle durch Beischriften erläutert sind. Auf der rechten Seite sieht man ein Vexillum, dessen Zeugstück oben die Aufschrift

[vexillum, σίγ[ν]λλα,[1] trägt, und drei gleichartige Mauerkränze, oben rechts als coronae murales στέφ[α]νοι πυργωτ[οί][2] bezeichnet. Noch reicher ist die linke Nebenseite geschmückt: mit fünf hastae purae [λόγχαι καθα]ρ[αί][3] sammt quer darübergelegtem Goldkranz corona [au]r(e)a στέφ[α]νος χρυσοῦς,[4] einem [vexillum] σί[γ]ν]λλο[ν][5]



und zwei Wallkränzen, deren Beischrift coronae vallares στέφ[α]νοι τειχωτ[οί][6] am unteren Rande steht.

Der bildliche Schmuck der Rückseite, ein vorwärts stürmender Reiter über zwei Gefallenen, tritt, soweit der gegenwärtige Erhaltungszustand ein Urtheil gestattet, aus dem Rahmen der üblichen Militärdarstellungen nicht heraus. Ein be-

---

[1] [illegible] ΛΛΟΣ [2] CORONAE MVRALES ΣΤΕΦΑΝΟΙ ΠΥΡΓΩΤΟΙ [3] HASTAE PVRAE ... ΘΑΡ... [4] CORONA ... ΣΤΕΦΑΝ... ΧΡΥΣΟΥΣ [5] ΟΥΙΞΙΛΛΟΞ [6] CORONAE VALLARES ΣΤΕΦΑΝ... ΤΕΙΧΩΤΟ

rittener Krieger, mit kurzer Tunica und zurückflatterndem Sagum bekleidet, hat die Rechte zum Stoss oder zum Wurf eines Geschosses, das nicht mehr sichtbar ist und vielleicht nur gemalt war, gehoben. Die Linke verschwindet jenseits des Pferdekopfes, an dem sie sich festhalten dürfte; keinesfalls hält sie den Zügel





sodass dem Pferde freier Lauf gelassen ist. Dieses sprengt denn auch in wildem Galopp daher; es hat Vorderbeine, Schweif und Kopf gehoben, während die Hinterbeine, der Situation nicht entsprechend, fast vertical stehen. Über seine Schulter ist parallel mit dem Zügel ein bandartiger Behang gelegt, der sicher nicht zum Zaumzeug gehört (s. unten). Die beiden Gefallenen liegen jeder auf einer den Erdboden andeutenden Leiste. Der obere hat beide Knie angezogen und greift sich mit der Linken in den Rücken, wohl an die Todeswunde; seine Rechte scheint über das Haupt gelegt zu sein, eine Haltung, die ihn als todt charakterisirt. Unter ihm liegen seine Waffen, ein länglicher Schild, unverhältnismässig klein gezeichnet, und ein Sichelschwert. Von seiner Bekleidung ist nichts mehr zu erkennen. Von der des unteren aber, der das rechte Bein gestreckt, das linke angezogen, sich, offenbar schwer verwundet, mit der rechten Hand auf den Boden stützt, während

die Linke ganz matt auf dem Knie ruht, tritt deutlich in der Mitte des Leibes eine wulstartige Erhebung hervor, in der ich die Gürtung eines Beinkleides erkennen zu müssen glaube, für welche Tracht die Barbaren des Monumentes von Adamklissi volle Analogien bieten (vgl. z. B. Das Monument von Adamklissi Fig. 53). Links von ihm liegt sein Schild, der die barbarische Form des Amazonenschildes hat, unter dem ein mächtiges Sichelschwert, von dessen Schwere die Barbaren am Monumente von Adamklissi, die es mit beiden Händen führen, eine klare Vorstellung geben (z. B. Das Monument von Adamklissi Fig. 82). Indem der Reiter, in welchem wir offenbar den S. Vibius Gallus zu erkennen haben, mit geschwungener Waffe über die beiden natürlich von ihm niedergestreckten Barbaren hinwegsetzt, wird er uns gewissermassen in seiner ἀριστεία vorgeführt.

Erst auf Grund dieser Beschreibung des Reliefsteines ist nun eine genaue Vergleichung beider Monumente durchführbar. Sie ergibt eine auffallende Uebereinstimmung nicht blos in der bindermutigen Anfügung einer griechischen Uebersetzung überhaupt, sondern auch in den Einzelheiten des Textes, von dem durch die verschiedene Natur der Denkmäler bedingten Anfang und Schluss sowie von wenigen Kleinigkeiten ([t]recenarius—trecenario leg. XIII g. G. — le[g.] XIII gem. [λεγ. ιγ' γεμ]ίνης — λεγ. ιγ') abgesehen, wiederholt sich die bilingue Inschrift Wort für Wort so getreulich, dass man auf gleiche Entstehungszeit und gleichen Entstehungsort schliessen darf. Dagegen war der Aufstellungsort und demgemäss auch der Fundort bei beiden verschieden. Die Weihinschrift an Juppiter Sarsus hat sich zweifellos erst jetzt in Dschidde, das ungefähr an der Stelle des antiken Klimax liegt, befunden; denn eine Verschleppung in den kleinen Ort ist nicht nur von vorneherein höchst unwahrscheinlich, sondern wird geradezu ausgeschlossen dadurch, dass sich in demselben Flecken aber ganz selbständig ausser der lateinischen Inschrift ein Rest der griechischen Uebersetzung befand. Der Reliefstein jedoch muss in Amastris aufgestellt worden und dort geblieben zu sein. Der erste Inschriftensammler, der von ihm Kunde hat und zwar »ex Pontica navigatione«, ist Kyriacus; dazu kommt die nähere Angabe bei Marinius »ad Amastum«, womit augenscheinlich Amastris gemeint ist. Seither war der Stein verschollen, vielleicht sogar verschüttet oder verbaut und wird daher im CIL III nach den alten Copien abgedruckt. Erst als er laut seiner modernen Inschrift im Jahre 1870 als Grabstein Verwendung fand, lenkte er wieder die Aufmerksamkeit auf sich und wurde bald darauf von Abraam, einem Mechaniker der dem Küstenort Amastris benachbarten Kreishauptstadt Bartin, (Ὁ ἐν Κωνσταντινουπόλει Ἑλληνικὸς φιλολογικὸς Σύλλογος V 1872[1] S. 47) und 1881 von G. Hirschfeld am Westhafen von Amastris gesehen und copirt. Zuletzt gelangte er über die Dampferstation Ineboli

[1] Vorgelegt wurde sein Aufsatz in der Sitzung vom 11/23. Januar 1872, s. den allgemeinen Band, S. 465.

welche die Supplemente des Corpus als seinen derzeitigen Aufbewahrungsplatz angeben, in das kaiserlich ottomanische Museum in Stambul.

Die gleichlautende Partie beginnt mit dem Namen und der Aufzählung der drei höchsten Chargen, die S. Vibius Gallus erreicht hat: trecenarius primopilus praef. kastrorum leg. XIII gem. Die Chargen sind in aufsteigender Reihe geordnet; denn die trecenarii, für die Th. Mommsen Ephem. epigr. IV. 243 f. wahrscheinlich gemacht hat, dass sie Centurionen der Prätorianercohorten waren, nahmen einen niedrigeren Rang ein als die primipili. Bei dem Austritt aus dem Primipilat mag dem S. Vibius Gallus der Ritterstand verliehen worden sein, und zu Pferde zeigt uns das Relief den praefectus kastrorum im Schlachtgetümmel, wahrscheinlich bei der Vertheidigung des ihm unterstehenden Lagers. Der volle Titel praefectus kastrorum legionis XIII geminae gibt eine zeitliche Begrenzung der Inschrift; denn einerseits traf erst Domitian die Anordnung, dass jede Legion ihr eigenes Lager habe (Sueton Domit. 7: geminari legionum castra prohibuit nec plus quam mille nummos a quoquam ad signa deponi, quod L. Antonius apud duarum legionum hiberna res novas moliens fiduciam cepisse etiam ex depositorum summa videbatur), womit die Veränderung des Titels »Lagerpräfect« in den Titel »Lagerpräfect einer bestimmten Legion« zusammenhängt, andererseits liefert die inschriftliche Untersuchung von G. Wilmanns über diesen Gegenstand Ephem. epigr. I. 88 f. das Ergebniss, dass mit Septimius Severus die praefecti kastrorum legionis aufhören oder vielmehr zu die praefecti legionis übergehen. In das Jahrhundert von Domitian bis Septimius Severus also dürfte danach die Inschrift fallen, und damit stimmt der Schriftcharakter vollkommen überein.

Als Legion, deren Lagerpräfect S. Vibius Gallus war, wird in der lateinischen Inschrift des Reliefsteines die leg. XIII gem. genannt; in dem zweiten lateinischen Text lesen wir leg. XIII g. g. Will man nicht eine Verschreibung annehmen, so erübrigt, weil an Gordianus und Gallienus aus zeitlichen Gründen nicht gedacht werden kann, nur der Beiname Getica. Diesen glaubte Th. Mommsen CIL. III 1464 (Sarmizegetusa) ergänzt (leg. VII gem. g[ ] leg. II part. g[ ] leg. XIII gem. [ ]), weil er zuerst am Anfange der Rasur den Buchstaben G zu erkennen vermeinte, dessen Sicherheit allerdings nach Ephem. epigr. II. 316 n. 430 nicht über jeden Zweifel erhaben ist. Mommsen erklärt diesen Beinamen mit folgenden Worten: unum ita noscitur Geta solus praeter eos tam patre quam fratre necessario statuendum est Severo mortuo deinde interfecto Geta et utroque perempto ut producta Dacia repudiato Caracalla per aliquot menses a. 211 Getam solum Augustum admiserint, quo ipso tempore hic titulus perscriptus est. Es liegt kein ernstliches Hinderniss vor, die Weihinschrift, welche die leg. XIII g. g. nennt, in genau dieselbe Zeit zu versetzen, da ja diejenigen Anzeichen, die auf die Zeit vor Septimius Severus hinweisen, zunächst nur für die Dienstzeit des S. Vibius Gallus, nicht aber für die Entstehungszeit der Inschriften massgebend sind. Wurde die

Ehrenbasis noch ein wenig später gesetzt, als Geta hier von seinem Bruder Caracalla ermordet oder gar als die Tilgung seines Namens aus allen öffentlichen Monumenten angeordnet war, so ist es ganz natürlich, dass auf ihr die leg. XIII gem. den verpönten Beinamen nicht mehr führt. Diese Legion stand damals in Dacien, wahrscheinlich schon seit Einrichtung dieser Provinz. Es ist daher äusserst wahrscheinlich, dass die Gegner, die S. Vibius Gallus im Relief bekämpft, Dacier sind. Wir besitzen also hier wohl eine authentische Darstellung der Dacier mit ihren eigenthümlich getragenen Beinkleidern und ihren mächtigen Sichelschwertern, ein Resultat, das vielleicht nicht ohne Belang für die Beurtheilung der Barbaren auf dem Monument von Adamklissi ist.

Die gegebene Zeitbestimmung steht auch damit im Einklang, dass die torques armillae phalerae, ferner die hastae purae und die coronae aureae sich nach Septimius Severus nicht mehr inschriftlich belegen lassen (Marquardt-Domaszewski 576[1]). Schon früher wurden die torques armillae phalerae, welche unter den Kaisern nur den Soldaten bis zum Centurionen verliehen und zwar auf einmal verliehen zu werden pflegten, in der Phrase donis donatus ab imperatore zusammengefasst, so dass die Ausdrucksweise unserer Inschriften tautologisch erscheinen müsste, allein da gerade unter Septimius Severus die phalerae ganz ausser Gebrauch gekommen zu sein scheinen und die dona nur bloss die torques und armillae umfassten, hat die nachgesetzte Erklärung des Begriffes dona, die auch noch die phalerae einschliesst, ihre Berechtigung. Es entspricht der Sitte, dass diesen Auszeichnungen keine Zahl beigefügt ist. Auffällig aber könnte es erscheinen, dass gerade diese dona im Gegensatz zu den anderen insignia auf dem Reliefsteine nicht abgebildet sind; doch bleibt die Annahme offen, dass der Reiter der Rückseite selbst mit ihnen geschmückt war, dass sein Hals und sein Handgelenk die torques und armillae trugen und die phalerae an dem oben hervorgehobenen Behang des Pferdes angebracht waren. Ich werde in dieser Ansicht durch Monumente wie das Wormser Grabrelief (Baumeister, Denkmäler des classischen Alterthums, Nr. 2390) bestärkt, das gleichfalls einen kämpfenden Reiter darstellt, der am rechten Arm eine deutliche armilla trägt und sein Pferd mit rosettenartigen phalerae geschmückt hat.

Merkwürdig ist die griechische Uebersetzung dieser Stelle, die leider in keinem der beiden Exemplare vollständig erhalten ist. So viel ergeben die Raumverhältnisse, dass die drei lateinischen Worte torquibus armillis phaleris im Griechischen nur durch zwei Worte wiedergegeben waren. Das erste der beiden ist *στρεπτοῖς*, der Anfang des zweiten lautet *περιχ...* In dem Bemühen, für diese rathselhafte Bildung den erforderlichen Sinn zu gewinnen, unterstützte mich mit gewohnter Liebenswürdigkeit Freund Hula, dem ich den Hinweis auf *περίχειρα* verdanke. Dieses seltene Wort, das zweifellos von *περὶ χεῖρα* abzuleiten ist, findet sich beispielsweise LXX, Ez. 16 11: *περιέθηκα* ... *ψέλια περὶ τὰς χεῖράς σου*, und Hesych gibt

die Erklärung ὁ κατὰ στῆθος ὅρμος. Die Hauptstelle über ist bei Pollux V, 98 τὸ δὲ περὶ τῷ τραχήλῳ ὁρμιὰ μὲν εἶναι περιτραχήλιον καὶ περιδέραιον [illegible], ἔχοι δ' ἂν ὅρμον καὶ ἔνδημα καὶ περιστεροῦ [illegible] καὶ ὡς Ἀντιφάνης κάθημα. ἐκάλουν δ' αὐτὸ καὶ καθετῆρα. Von καθετήρ ist nur ein Schritt zum Deminutivum καθετήριον, das durch einen lautlichen Bequemlichkeitsprocess zu καθήριον zusammengezogen werden konnte, vgl. τετράγωνον aus τετράγωνον u. A. bei G. Mayer Griech. Gramm.² 253. So erhalten wir eine Verbindung von zwei fast synonymen Substantiven als Uebersetzung von torques armillas phaleras.

Da diese dona, die dem S. Vibius Gallus zweifellos zuerst verliehen wurden, auch an erster Stelle genannt sind, könnte man schliessen, dass ebenso die übrigen Auszeichnungen gleich den Chargen chronologisch geordnet sind. Jedoch dieser Schluss wäre voreilig, weil wenigstens bei den coronae das chronologische Princip durch Zusammenfassung der gleichartigen coronae und numerische Anordnung durchbrochen zu sein scheint. Auch machen es anderweitige Analogien wahrscheinlicher, dass gleichzeitige Verleihung mehrerer verschiedener Ehrenzeichen stattgefunden hat, so dass es vielleicht nicht als blosser Zufall anzusehen ist, dass die Zahl der hastae purae (5) die Summe von 2 (coronae uallares, uexilla) und 3 (coronae murales) darstellt.

Die coronae murales und uallares sind als Kränze dargestellt, denen ein entsprechend kleines Letzungswerk aufgesetzt ist. Das Gold, aus dem Kranz und Aufsatz nach Gellius N. A. V 6, 19 und Festus epit. 57 M. hergestellt waren, dürfte wohl nur vergoldete Bronze u. dgl. gewesen sein. Interessant ist die Verschiedenheit in der Form der coronae murales und uallares: bei jenen ein runder, thurmartiger Aufsatz, bei diesen ein Mauerviereck auf dem Kranz. Auf diese Form ist auch mehr als auf die lateinische Bezeichnung der griechische Ausdruck πυργωτοί für murales und τειχωτοί für uallares zurückzuführen.

Die Abbildung der hastae purae tritt einem Irrthum nachdrücklich entgegen, der sich in die Handbücher eingeschlichen hat: die hastae purae sind nicht Lanzen ohne Spitze schlechthin, sondern ohne Eisenspitze, wie dies ja auch Servius ad Verg. Aen. VI 760 mit den unzweideutigen Worten pura i. e. sine ferro bezeugt.

Solch eine seltene Menge von Auszeichnungen wurde in einem langen und an Heldenthaten wie Erfolgen reichen Militärdienst dem Manne zu Theil, dessen Andenken in den beiden Denkmälern seine Auferstehung feiert. Als er sich dann in der Metropole Amastris zur Ruhe setzte, versäumte er es nicht, den Göttern den gebührenden Dank abzustatten, und verstand es auch, wie die Ehrung durch seinen Freigelassenen S. Vibius Cocceianus zeigt, sich den Dank seiner Umgebung zu sichern.

ERNST KALINKA

ANTHISTER.

Als Benndorf das Testament der Epikteta von Thera und die Gründungssatzung des Vereines, der sich auf ihre Stiftung hin bildete, in eingehender Weise untersuchte, um das gewaltige Heroon von Trysa zu verstehen, und dabei zu dem Ergebnis gelangte, dass die theräische Urkunde in der That geeignet sei, auf den aristokratischen Charakter der Anlage von Gjölbaschi, insbesondere die Natur der Einbauten und den Sinn des Männergelages, das sich als Fries in ihnen hinzieht, ein helles Licht zu werfen, da gedachte er auch eines anderen Testamentes aus Thera, von dem der zum Theil erhaltene Anfang des Beschlusses einer Genossenschaft Kunde gab.[1] Wenn das, was ich über diese altbekannte Inschrift Neues zu sagen vermag, auch mehr für den engen Bereich der kleinen Insel Thera und die religiösen Voraussetzungen des sich auch auf ihr, wie fast allerorten in hellenistischer Zeit entwickelnden Vereinslebens von Ertrag ist als für das stolze lykische Monument, so hoffe ich doch, dass es darum dem Manne, dem diese Blätter gewidmet sind, nicht unwillkommen sein möge, als ein Erinnerungszeichen aus der schönen, auch ihm liebgewordenen griechischen Inselwelt.

Der Stein wurde im Jahre 1835 von Ludwig Ross im Dorfe Gonia, dessen Häuser sich im Norden des Eliasberges am äusseren sanften Abhange des nach innen so schroff abfallenden Kraterringes hinziehen, entdeckt und etwas später veröffentlicht.[2] Seinen Text hat Rhangabis übernommen,[3] und Lüders[4] knüpft an ihn an, desgleichen Ch. Wescher, der einige kleine Aenderungen vorschlug,[5] und F. Lenormant, welcher seine abweichenden Lesungen hier wie so oft sicherlich nicht veröffentlicht haben würde, hätte er den Stein wirklich selbst gesehen.[6] Da der selbständige Text, den Pittakis[7] gibt, auf einer sehr mangelhaften, in keinem Punkte über Ross hinauskommenden Abschrift von N. Delenda beruht, so ergibt sich als einzige bisher in Betracht kommende Quelle die Copie von Ross.[8]

Der Anfang blieb unverständlich; man versuchte in Z. 1 den Namen der Genossenschaft ([ἔδοξ]ε τῶι κοι[νῶι τῶν — —) und darnach den des Antragstellers (γνώμα [— —]ρος τοῦ Πεδῶ — —) zu ergänzen. Unterdessen kam der Stein in das

[1] O. Benndorf und G. Niemann, Das Heroon von Gjölbaschi-Trysa, Wien 1889 (Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses IX), S. 44—46 und 41, Anm. 6.

[2] L. Ross, Inscr. graec. ined. II, 1842, S. 198.

[3] Rangabé, Ant. hell. II 1855, Nr. 764.

[4] Lüders, Die dionysischen Künstler 1873, S. 256 und 166, Nr. 46.

[5] Wescher, Rev. arch. N. S. 1865, S. 245 ff.

[6] F. Lenormant, Philolog. XXIV 1866, S. 131.

[7] K. S. Pittakis, Ἐφ. 435, Ἀρ. 700.

[8] Man erhält das Ross'sche Exemplar mit geringen Abweichungen, wenn man von dem Facsimile an S. 186 das rechte obere Stück fortdenkt.

Haus des Herrn Delenda in Phira, der sich eine kleine aber nicht uninteressante Sammlung von Alterthümern anlegte. Mit dem Hause gingen dann diese in den Besitz des kürzlich verstorbenen Abgeordneten von Thera Herrn Nomikos, über welcher sich um die prähistorischen Funde von Therasia eigene wissenschaftliche Verdienste erworben hat. Dort sah ich den Stein im Juli 1895 ziemlich ebenso wie Ross, nur die Ränder waren etwas mehr beschädigt.

Im folgenden Jahre fand ich bei den Ausgrabungen auf dem alten Stadtberge von Thera ein kleines Bruchstück, die rechte obere Ecke einer profilirten Stele. Es war nordwestlich von der Agora, da, wo hinter einer schönen, regelmässigen hellenistischen Quadermauer zwischen und unter spätem Gemäuer aller Art die Fundamente zum Theil auch noch die Orthostaten eines kleinen nach Osten gerichteten Tempels liegen. Auf dem Ausgrabungsfelde schien mir das Stück recht unbedeutend und schwer zu erklären, erst lange nachher in der Studirstube fiel mir die Uebereinstimmung mit der Ross'schen Inschrift auf, die in der grösseren Höhe und Stärke der Buchstaben in den ersten vier Zeilen besteht, und an den Abklatschen vollzog ich die Vereinigung der beiden Bruchstücke. Der hohe Werth guter Abklatsche für die Veröffentlichung von Inschriften ist dem heutzutage freilich kaum ein mit den Steinen selbst vertrauter Epigraphiker mehr zweifelt, wird mir an diesem Beispiel von Neuem klar — selbst die schönste Zeichnung oder selbst Photographie hätte nimmermehr die gleiche Sicherheit geben können. Die Gesammtlänge unter dem Profil beträgt jetzt 0.29, die grösste Höhe ist 0.275, die grösste Tiefe 0.105 M. Das Material ist der blaue, marmorartige Kalkstein des Stadtberges. Vom Charakter der Schrift gibt die Zeichnung nach den Abklatschen, die Herrn Maler M. Lübke verdankt wird, eine Vorstellung. Die Buchstaben sind ziemlich gleichmässig, nicht ohne Eleganz eingehauen. Sie machen einen entschieden jüngeren Eindruck als der in Thera gefundene, freilich von einem Fremden eingehauene Brief des Ptolemaios Euergetes vom 29 August 229 und als die meisten auf demselben Steine zwischen 229 und 226 — einige vielleicht noch später — eingetragenen Namen.[1] Könnten ein wenig älter sein als das Testament der Epikteta, das um 200 oder bald darauf aufgezeichnet ist,[2] und gehen ungefähr mit der zweiten Hand zweier Ptolemaeerbasen von etwa 209 v. Chr.[3] zusammen. Dies führt etwa auf das letzte Jahrzehnt des 3. Jahrhunderts.[4]

Z. 9 am Ende ist A, Z. 16 N am Anfange von Ross zugefügt, einige in Z. 16 vom Zeichner gesehene Reste sind sehr unsicher und von mir nicht in Betracht gezogen. Für die Ergänzung von Z. 8 ἐ[νὶ νάσωι], die Ross vorschlug, reicht der Platz nicht aus. Z. 7 m las ich zuerst ΚΑΤΑΒ ΙΝΟΝ, nach Ross schon ΚΑΤΑΒ

[1] S(ammlung) G(riech.) D(ialekt-Inschr.) III 1898, Nr. 527 m. Schriftprobe auf S. 76.
[2] I. G. Ins. III 330 mit Schriftprobe a. I. S. 82.
[3] I. G. Ins. III 466, 467 mit Facsimile resp. Schriftprobe.
[4] Die Inschrift steht jetzt I. G. Ins. III 319.



[Ἔδοξ]ε τᾶι κοιν[ᾶι] τοι Ἀνδρο-
[τι]μου, τοῦ ευθυγρ...σου δ
[τ]ῆς δὲ Ἀγγιά ὁ Αἰο[ν]ος φιλά-
δελφος οὐσα και θυλ...
τᾶι ἰδίαι, καλοκἀγαθίας μνάμαν ἀ-
πολείπειν ἐς συναπ τὸν χρό[ν]ον ἐπαγ-
γέλλεται τᾶι κοινᾶι δραχμά[ς] πε[ν]-
[τ]ακατίας ὥστ[ε] ἀπέχεσθαι δ[ε] τον[ν]
[ἐ]θελόμεν αὐτος τε και τα. θυγα[τρό]
[ς ἐκ]άστως κατὰ [κα]ιρὸν ἀεδό..θαι ἀ[πεδε]-
ξαμένα, τὸν ἐπαγγείλαντ τὸ μ[ὲν ἀρ]-
γυριον ἐγδανείζειν τὰς ἐπιστά[τας]
... καὶ Μελίππου ἐπι ἐπ[εθήκα]-
ει ἀλλάξασαι ἀπὸ δὲ τοῦ πέν[τεκας]
δεκα...ρα συνάγεσθαι τὰν [συναγω]-
[γὰ]ν κατὰ τ[ὰ γε]γρα[μμένα ——

IN N also ***κατεσκ[ε]ύασε***, und auch der Zeichner hat ein B gesehen, aber schon bevor der Stein hier beschädigt war, scheint der Steinmetz selbst eine Correctur vorgenommen zu haben, wie man deren im Testament der Epikteta trotz der äusserlich sehr regelmässigen und ordentlichen Schrift so viele wahrnimmt. So glaube ich angesichts des Abklatsches, dass an Stelle des ursprünglichen BAI nachher KOI eingesetzt ist. Es scheint nicht ratsam, die Zeichnung mit ihren Unsicherheiten zu beschweren; jedenfalls aber halte ich das von mir versuchte ***καὶ [ε]ἰσάγ*** für wahrscheinlicher als den Ross'schen Vorschlag ***καὶ βωμὸν*** oder ***κατασκευάσ*** oder als das sinnlose ***κατασβαλω***. Endlich bleibt es Z. 12 bei den ***Ἀνοσιώ[τοις]***; der eine ***Ἀνόσιος*** der Epiktetaurkunden hat nichts hiermit zu schaffen.

Der werthvollste Gewinn ist der Name des Vereines. Er heisst nach dem ***Ἀνδρώνης***, dessen Cult vom Orakel zu Delphi angeordnet oder doch wenigstens gutgeheissen war. Man kennt ja die Formeln, nach denen sich dies vollzog: der Einzelne oder die Gemeinde, oder wie hier wohl die Genossenschaft fragt ***εἰ λῷον καὶ ἄμεινον εἴη θύουσι καὶ εὐχομένοις τῷ Ἀνδρώνῃ***, oder auch nur ***τίς ἐπάγγελμα τῷ Ἀνδρώνῃ***, und der Gott sagt »ja« dazu. Solcher ***ἀνδρώνας θεοὶ*** lehrt uns die Urkunde von Erythrä über den Verkauf der Priesterthümer[1] eine ganze Anzahl kennen. Bei der bekannten Inschrift von Anaphe handelt es sich mehr sowohl um den Cult selbst, als um den Ort, an dem der Aphroditetempel zu errichten ist.[2] Auch einen ***Ἀνδρώνας πυθόχρηστος*** gab es in Erythrä. Dieser Gott hatte sich gewaltsam wie an den meisten Orten seine sehr bedeutende Stellung in Delphi errungen, und Apollon hat mit besonderem Nachdruck in Attika zu Gunsten der Dionysosreligion seinen Einfluss geltend gemacht, wie Erwin Rohde in der Psyche schön ausführt, und wovon der Giebel des delphischen Tempels wie der neue Dionysoshymnos, das Werk eines in Elateia geweihten Lokrers, zeugen. Andererseits waren für Thera die Beziehungen zu Delphi von Alters her gegeben: die Gründungsgeschichte von Kyrene, wie sie dem Herodot vorlag, ist voll von Orakeln, deren Alter wir hier nicht zu untersuchen brauchen. Wie jede echt dorische Stadt, soweit ihre Geschichte zurückreicht, den Pythier verehrte, so thut dies nachweisbar auch Thera.[3] Um die Mitte des 3. Jahrhunderts v. Chr. erklärte ein Orakel von Delphi den Heros Artemidoros, sicher denselben, der sich durch Verehrung der ersten drei Ptolemäer und Weihungen an allerhand weniger hohe als volksthümliche Götter, an Dioskuren, Hekate und Priapos einen Namen in Thera gemacht hatte, zum unsterblichen Gott.[4] Die Zusammenhänge sind also vorhanden und offenkundig, und doch sehr passend ist der Name des Gottes, der sich von Delphi in Thera einführen liess.

[1] Dittenberger, Sylloge[2], 370.
[2] I. G. Ins. III, 248 = Gr. Dial. Inschr. III 3430.
[3] I. G. Ins. III 322 ff.
[4] I. G. Ins. III 863; vgl. 421 422 464.

Das Fest, das dem Dionysos in Athen und, um mit Thukydides zu reden, bei den von den Athenern stammenden Ionern alljährlich im Vorfrühling gefeiert wurde, die *Ἀνθεστήρια*, und der nach dem Feste benannte Monat *Ἀνθεστηριών* heissen nach den Blumen, Stamm *ἀνθος*, von denen auch die *Ἀνθεσφόρια* genannt sind. Der Gott dagegen wird als der gekennzeichnet, der die Erde mit Blumen schmückt, *ἀνθίζει*, wobei man den Gedanken an die Oeffnung der Weinamphoren und das Zechgelage am Kannenfest, wo der neue Wein in Strömen fliesst, einstweilen ganz fern-zuhalten hat. Als Blumengott ist Dionysos auch im attischen Demos Phlya verehrt, wo er den Cultnamen *Ἄνθιος* führt und die Nymphen und die grosse Erdgöttin zur Seite hat (Paus. I 31, 4).

Wir nahmen bisher ohne Weiteres an, dass mit dem theräischen *Ἀνθιστήρ* Dionysos gemeint ist. Die Theräer liebten es schon in sehr alter Zeit, Namen, die sonst als Beinamen von grossen anerkannten Göttern feststehen, selbständig zu gebrauchen. Die ältesten Felsinschriften nennen oft den Zeus, mehrfach findet sich aber auch *Ἰσάνος* allein und einmal *Κάρνος*.[1] Um 400 mögen nahe bei einander die Namen *Ζευ(ς)* und *Στοιχαῖο(ς)* eingehauen sein; letzteres somit ein Beiname des Zeus, aber beide beziehen sich auf getrennte Weihungen.[2] In zwei ganz gleichartigen Texten vielleicht noch des 8. Jahrhunderts entsprechen sich vollständig die Weihungen *πὸ τὸν Ἀπόλλω* und *πὸ τὸν Δελφίνιον*;[3] hier ist kein Zweifel, dass der Delphinier eben Apoll ist, der in der Nähe auch als *Κάρνειος* verehrt wurde. Auch wenn auf einem Felsen unterhalb des Stadtberges der Name *Αἰγλάτας* steht,[4] denkt jeder an den Apollon *Ἀσγελάτας* oder *Αἰγλάτας*, dessen Insel Anaphe man von dort an jedem schönen Abende im tiefrothen Glanze erglühen sieht, und auch der Name *Ἀγυιεύς*, den man in einer Sacralvorschrift des 6. oder beginnenden 5. Jahrhunderts[5] erkennt, erinnert jeden an Apollon. Soweit uns also in Thera die Inschriften hinaufzugehen verstatten, lässt es sich nirgends beweisen, dass die Wesen, die sich hinter den uns als Beinamen bekannter Götter erscheinenden Namen bergen, den Rest einer Sonderexistenz in sich tragen, die dann das Ursprüngliche wäre; ebensowenig ist freilich in allen den Fällen, die wir hier aufzählten, das Gegentheil sicher. Hier unterscheidet die Gesammtanschauung, die sich der Einzelne von der Entwicklung der griechischen Götterwelt gebildet hat. Für den *Ἀνθιστήρ* des 3. und 2. Jahrhunderts lässt sich aber sicher beweisen, dass es Dionysos war. Für einen Gott war im archaischen Thera kein Platz: da füllte Apollon Karneios mit seinen *σταφυλοδρόμοι*, die man von Sparta herübernehmen

[1] Zeus I. G. Ins. III 350—353. *Ἰσάνος* 399—401. *Κάρνος* 402—415(?). *Μαλεάτας* 363. Vgl. Hiller v. Gaertringen, Die archaische Cultur der Insel Thera 1897, 17 ff.

[2] I. G. Ins. III 375—376.

[3] a. a. O. 536, 537.

[4] a. a. O. 418.

[5] a. a. O. 450 f.

darf diese Stelle aus. Auch sonst sucht man bei den Doriern ebenso vergeblich nach Anthesterien wie bei den Ioniern nach Karneen, so verschieden die Festzeiten waren, hier Vorfrühling, da Hochsommer, die Feste schlossen sich aus, und wenn bei den Rhodiern wirklich eine Anthesterienfeier durch die Bezeichnung heiratsfähiger Mädchen als Ἀνθεστηρίδες erwiesen wäre, wie Dittenberger in seinem ersten Programm »De sacris Rhodiorum« (p. IX. X) meint, so wäre dies nur ein neuer Beweis für den milden Dorismus der vielen fremden Einflüssen leicht zugänglichen grossen Handelsstadt. Auch der thrakische Aulluster ist undorisch, und hierfür gibt uns eine von Cyrenens abgeschriebene Inschrift Gewähr, die am Südfusse des Elmsberges, angeblich bei den Ruinen des templum Liberi patris gefunden ist und die γεραιαὶ ταῖς τῷ Σαβαζίῳ καὶ ἱεροφαντοῦσαι θεῷ Διονύσῳ nennt.[1] In Athen waren die 14 γεραιαί Theragiegfrauen der βασίλιννα bei der Vermählungsfeier mit dem βασιλεύς. Der von Ioniern übernommene Cultus mag zuerst seinen privaten Charakter im ländlichen Heiligthume bewahrt haben. Aber Dionysos wird in Thera nicht blos κατ' ἀγρὸν verehrt, denn es spricht Vieles dafür, dass der Tempel, neben von dem die rechte obere Ecke unseres Beschlusses gefunden ist, dem Dionysos geweiht war. Fauvel, der im Juli 1788 in dieser Gegend Gräben zog, ausgehend von einer durch einen grossen Phallus ausgezeichneten Hermeke, die eine Widmung an »den Freunde« trägt, und theilweise sieben quer durch eine Halle hindurch, die wir jetzt als Στοὰ Βασιλικὴ kennen — Fauvel also entdeckte in dieser Gegend einen Altar für Ptolemaios Philometor, der um 160 v. Chr. dem Dionysos geweiht war[2] und eine beträchtlich ältere Weihung an denselben Gott mit der Künstlerinschrift des Simos vom kyprischen Salamis.[3] Ich selbst fand vor den schönen Stützmauer, die den Tempel mitträgt, einen weiteren Altar, wahrscheinlich für Ptolemaios Philopator,[4] ohne Gottesnamen, aber geschmückt mit Bukranien und Kränzen aus Epheublättern und Weintrauben, dazu einen lebensgrossen marmornen Stierkopf, wohl von nicht allzufeiner Arbeit, aber ausdrucksvoll und lebenswahr, vielleicht als Dachschmuck bestimmt für den Tempel — des ἥρω ταύρῳ. Wenn die religiöse Genossenschaft des Ἀνθιστής und der Tempel zusammengehören, so hat in späterer Kaiserzeit eine, wie es den Anschein erweckt, recht lustige Gesellschaft in dieser Gegend gehaust, von der nicht nur die erwähnte Widmung an die Freunde an der gegenüberliegenden Strassenecke, sondern noch andere in der Nähe verstreut gefundene Inschriften etwa des 3. nachchristlichen Jahrhunderts zeugen, wie »Ἐπαγος ἀνδάμῳ τῷ φιλοπαίκτῃ Ἐπαγάθῳ« oder »Τῷ εὐτυχεῖ Αἰλίῳ — — —« oder »Ἰ[ουλι]ο[ς] χαριεὶς μίμαρχος ἄξιος«[5] Ein

[1] a. a. O. 421.
[2] a. a. O. 468.
[3] a. a. O. 467 = Löwy, Inschriften griechischer Bildhauer, S. 264.
[4] a. a. O. 466.
[5] a. a. O. 2017—2032.



Stützmauer eines Tempels in Thera, wahrscheinlich des Dionysos

Seitenstück zu dem Vereine der Iobakchen, die sich nach Dörpfelds Ansicht ja ebenfalls auf dem Gebiete des alten Anthesterienheiligtums von Athen angesiedelt haben würden![1]

[1] Diese Zeilen sind im Januar 1898 geschrieben; im Juni sprach W. Dörpfeld gelegentlich seiner Anwesenheit auf Thera die Vermutung aus, dass der von mir dem Dionysos zugewiesene Tempel (mit Proskenion) in der Kaiserzeit zu dem — vermutlich für die Mitte des 2. Jahrhunderts n. Chr. bezeugten — Kaisercult umgewandelt sei. Das Nähere gehört an einen anderen Ort; für das Verständnis unserer Inschrift ergibt sich daraus nichts Neues.

FRIEDRICH HILLER VON GAERTRINGEN

ZUR XANTHOS-STELE.

1 Pedaritos — Deecke und Imbert haben nachgewiesen, dass die lykischen und pseudolykischen Inschriften der Xanthos-Stele von der Expedition des Tissaphernes und der Peloponnesier nach Iasos gegen Amorges berichten. Osts. 53—55 werden karische und lykische Truppen aufgezählt: *tabahaza kumezyre padrtahi* | *arttu* | *mmmahyra kumezyra gybliyre kumezyra*. Indem ich *padrtahi* vorläufig bei Seite lasse, übersetze ich: «die Mannschaft (eig. Gemannschaft, nach Deecke) von Tabal ..... die Mannschaft von Xanthos (und) Tymena, die Mannschaft von Kandyba». Eine Wortform, die mit *padrtahi* wahrscheinlich verwandt ist, findet sich Suds. 32. Nach *esbedi hgmenedr trumilijredi se medezedi* «Reiter homenische (= so Kretschmer Einleit. 330) termilische und medische» folgt *padrqtahedi kgqdinfyredi*. In *padrqtahedi* sehe ich eine Pluralbildung, die das Pluralzeichen *-di* enthält und ein possessives Nomen *padrqtaha-* voraussetzt, das von **padrqta* = *padrata* abgeleitet ist. Eine Form desselben Wortes erscheint noch in der pseudolykischen Inschrift Nords. 51. Hier steht *padrate* unmittelbar vor *zeri* ga ..., dem Namen eines lykischen Fürsten. In der vorhergehenden Zeile sind *umrggazi klkemedi* «die Leute (Männer) des Amorges» genannt. Wenn ich den Zusammenhang richtig verstehe, werden die Anführer genannt, welche «die Männer des Amorges dort besiegten», unter diesen Anführern Cherga.

Wie sind nun die Wortformen *padrate*, *padrtahi*, *padrqtahedi* zu verstehen? Savelsberg (Beitr. II 131 Note, II 213, II 219, II 221) übersetzt die genannten Wörter durch «Fussgänger» und vergleicht altind. *padratha-s* «Fussgänger». Deecke (Lyk. St. II 329 f.) stimmt dieser Deutung bei. Er sieht in *padrtahi* einen Gen. plur. und übersetzt Osts. 53 «die Gemannschaft der Fusstruppen von Tabal». Allein diese Deutung ist gewiss unzulässig. Suds. 31 steht *esbedi* «Reiter», wie mir scheint, im Gegensatz zu *izredi pededi* 30 «Fusstruppen». **pede* Nom. pl. *pededi* ist eine Ableitung von **ped-* «Fuss», wie gr. πεζός. Daher kann *padrqtahedi* 34 kaum auch «Fusstruppen» bedeuten. Ferner ist für *padrate* Nords. 51 die Bedeutung «Fusstruppen» mit dem syntaktischen Zusammenhange unvereinbar.

Der Bericht des Thukydides war es, mit dessen Hilfe man die Namen Amorges und Iasos auf der Xanthos-Stele fand. Thukydides[1] erzählt VIII 28, dass die Peloponnesier die Stadt Iasos einnahmen und Amorges lebendig fingen. Sie lieferten ihn dem Tissaphernes aus und überliessen diesem auch die Stadt. «Darnach zogen sie sich nach Milet zurück, und da die Lakedämonier ihnen den Pedaritos, den Leon Sohn, als Befehlshaber für Chios zugesandt hatten, so schickten sie denselben mit dem Hilfsvolk des Amorges zu Land bis Erythrai.» Dies geschah im Sommer 412.

[1] In der Uebersetzung gebe ich .... Worte Wahrmunds wieder

Ueber den Namen Pedaritos hat mir mein Freund Prof. K. F. Johansson werthvolle Erläuterungen mitgetheilt, welche ich hier benutze. Die richtige Namensform ist *Πεδάριτος*; epigraphisch ist *Πε[δ]άριτος* bezeugt, arkad. (Tegea) Coll. Ie 1247 A, 10. Das erste Compositionsglied ist *πεδα*, das aiol. boiot. arkad. und dor. (Kreta, Argos) mit der Bedeutung von *μετά* bezeugt ist. *Πεδάριτος* bedeutet also so viel als der ion. Name *Μετάριτος*, der in Thasos vorkommt, s. Bechtel und Fick, Griech. Personennamen S. 138, wo die Namen *Καλάριτος*, *Κλεάριτος*, *Μεγάριτος*, *Τιμάριτος* verzeichnet sind. Das zweite Glied von *Πεδάριτος* findet sich auch in *νήριτος* «unzählig» eig. «ungezählt».

Diesen Namen des lakonischen Heerführers *Πεδάριτος* finde ich in den angeführten lykischen und pseudolykischen Wortformen. Nords. 51 fasse ich *padrete* (durch Vocalassimilation aus **padrita* entstanden) als Nominativ auf. Pedaritos wird hier neben Cheriga und Andreas als derjenige, der «die Leute des Amorges besiegte», genannt. Derselbe ist nach meiner Vermuthung mit *alaqadi trqiqi*, Nords. 48 *laqadi trqiqi*, Nords. 53 gemeint; ich übersetze dies «der lakonische Heerführer».[1]

Osts. 53 übersetze ich *tabahaza kumazija padritahi* «des Pedaritos Mannschaft aus Tabal». Diese Stelle bezieht sich auf die Zeit nach der Einnahme von Iasos. Es ist wohl möglich, dass Pedaritos zu dieser Zeit auch Truppen aus Tabal unter seinem Commando hatte. Die Endung -*hi* ist oft die Endung eines Gen. sing. z. B. in der häufig vorkommenden Formel *ẽni qlahi ebijehi* «dem Herrn dieser Gemeinde».

Endlich muss *padritahedi hqqdafyrẽdi* Süds. 32 besprochen werden. Arkader werden von Thukyd. VIII 3 unter den Verbündeten der Lakedaimonier genannt. Arkader waren unter den Hülfstruppen des Amorges, welche nach der Einnahme von Iasos in die Reihen der Peloponnesier aufgenommen wurden; und in dem griechischen Epigramm der Xanthos-Stele wird erzählt, der Sohn des Harpagos habe an einem Tage sieben arkadische Hopliten getödtet. M. Schmidt hat *hqqdafyrẽdi* mit dem Personennamen *akqqadi* Xanth. 1 Z. 2 zusammengestellt. Nach meiner Vermuthung würde *akqqadi* griech. *Ἀρκάδης* lauten. Vgl. wegen des Ausfalls des r n. a. *aqaqi* Nords. 4, worin ich ein Lehnwort aus griech. *ἀρχεῖον* vermuthe. Hiernach übersetze ich *padritahedi hqqdafyrẽdi* «arkadische Truppen des Pedaritos». Eben bei einem Fremdworte ist das Schwanken der Schreibung ganz natürlich: *padritahi* Osts. 53, *padritahedi* Süds. 32. Die letztgenannte Form mag von dem echt lykischen *pddritahi* Osts. 32 beeinflusst sein. Lyk. *padritahi* ist aus **padaritahi* und dies durch Vocalassimilation aus **pedaritahi* entstanden, vgl. lyk. *alaxssantra* in der Ikuwe-Inschrift von Tlos Z. 9, d. h. *Ἀλέξανδρα*.

[1] Das a- von *a-laqadi* bedeutet etwa, wie das g- was sonst? das lykische *q* entspricht sehr oft dem griechischen *κ*. Lyk. *tqiqi* bedeutet «Herr».

II. Tissaphernes Hieramenes und Idrieus. — Deecke hat *kizzaprñna* Nords. 11, 14, Acc. *kizzaprñnu* 15 als Tissaphernes gedeutet. Zugleich hat er den lückenhaften Text Z. 1—2 so ergänzt *parnaβaza[h]* | *[ρrññaka]h tideimi*, d. h. »Pharnabazos des Pharnakes Sohn«. Diese Ergänzung, welche Imbert weiter (The Babylonian and Oriental Record IV 148—151) verfolgt, ist meines Erachtens nicht richtig. M. Schmidt hat bereits (Comment. de col. Xanth. p. 4) die Stelle zum Theil richtiger aufgefasst. »Primum enim quid impedit, quominus continuae sculpturae *ççziña* lit. potius solvamus, ut verbo medio extans -*ççr* ( ) excipiat nomen sive proprium sive appellativum *ιισaprñna*, significans quidem nobis obscurum sed eiusdem terminationis atque *kizzaprñna*.« Diese Vermuthung Schmidts wird durch die Copie der Inschrift in CIAM zur Gewissheit. Denn diese hat -*ççr* :, d. h. nach -*ççr* eine deutliche Interpunction. In *ιισaprñna* ist der Name Τι(σ)σαφέρνης aus altpers. **Ciϑ*^*ç*afarna (vgl. W. Schulze, Kuhns Zeitschr. XXXIII 218) unverkennbar. Aber nicht blos *ιισaprñna*, auch *kizzaprñna* bezeichnet Tissaphernes. *kizzaprñna* ist unzweifelhaft ein Perser, denn er heisst *vidrññah* (Z. 11—12 nach Imbert, Muséon X 272), d. h. »der Sohn des Vidrna oder Hydarnes.«

Dieser *Vidrna* ist wohl, wie Justi, Iran. Namenb. annimmt, der bei Ktesias Pers. (Cap. 53 ed. Baehr) genannte Ἰδέρνης, dessen Tochter Stateira die Gemahlin des Artaxerxes II. wurde. Dafür, dass *kizzaprñna* Tissaphernes ist, spricht namentlich, dass Z. 12 unmittelbar nach *vidrññah* | *seeeriyamna* = *sere eriyamna* folgt. *sere* ist eine copulative Conjunction, die Lim. 5 Z. 3, Lim. 36 Z. 5, Pixod. Z. 6 u. Xanth. Südt. 11, Osts. 50 vorkommt. Arkwright hat *eriyamna* mit Hieramenes identificirt. Die persische Namensform war gewiss **Ariyamana* vom Stamme **Ariyamanah-*, was sonst durch Ἀριομάνης wiedergegeben wird.[1] Dieser persische Name ist den Griechen durch die lykische Form vermittelt worden.

Wie hier die Namen »Kizzaprña, des Vidrna (Sohn) und Eriyamna«, so ist Τισσαφέρνης und Ἱεραμένης Thuk. VIII 58 vorhanden. Daher muss *kizzaprñna* doch wohl Tissaphernes sein. Auch findet sich ausser *Ciϑ*^*ç*afarna kein persischer Name, mit dem das lyk. *kizzaprñna* sich identificiren liesse.

Dass der Name des Persers in der ersten Zeile anders als an den drei folgenden Stellen geschrieben wird, bleibt freilich auffallend. Ich erkläre es daraus, dass Nords. 11—21 in einer besonderen lykischen Mundart abgefasst sind. Auch der Name Pedaritos ist auf der Ostseite anders als auf der Südseite geschrieben.

Das *k* von *kizzaprñna* muss man wegen des folgenden *i* als *ts* oder ähnlich gesprochen haben; vgl. *sdrnis* nach *pnnah* (ehbeht) *χadavgθ* in einer unpublicirten Inschrift aus Tlos Z. 21 wohl = **sdrezi* von *vedri* »Stadt«, dann *ñkeslyreg* Tiss-

[1] Vgl. die pers. Namen *Ariyaramna*, Ἀριαμένης (bei Prokop). Justi (Iran. Namenb. S. 503) kennt nicht lyk. *eriyamna* und schlägt daher unmögliche Erklärungen von Ἱεραμένης vor. In Betreff des lyk. *e* von *eriyamna* vgl. lyk. *erikkna* = Ἀρίκκνας Benndorf I 54, lyk. *eriagteriegeh* = Ἀριαδέργης u. ä.

ebęśпеi in der bilinguen Porpax-Inschrift von Tlos. Im Inlaut wechselt *e* mit *i*, z. B. im pseudolyk. *uplesi* Wests. 31 — *uplisi* Nords. 58.

Das Verbum von *zisaprńna* Z. 1 ist nach meiner Vermuthung *ąsię* (das *s* ist nicht sicher), d. h. »stellten auf«, nämlich das Denkmal. Freilich wird Z. 5, 7, 9 *adaie*, Osts. 35 *ąsię* geschrieben. Allein ähnliche Schwankungen der Schreibung finden sich auch sonst.[1]

Dies Wort ist wahrscheinlich von der Errichtung eben der Xanthos-Stele zu verstehen. Die Inschrift der Südseite hat den lykischen Fürsten, der das Siegesdenkmal errichtete, genannt. Die lykische Inschrift der Nordseite nennt die Verbündeten des lykischen Fürsten, welche mit ihm an der Errichtung des Siegesdenkmals theilnahmen. Der erste derselben ist *Zisaprńna* (Tissaphernes). Nach *zisaprńna* sind am Ende der ersten Zeile wahrscheinlich drei Buchstaben und am Anfang der zweiten Zeile acht Buchstaben verschwunden. Dann folgt Z. 2 die Endung eines Gen. sing. *he* und darnach *tideimi* »Sohn«. Es ist nicht wahrscheinlich, dass der Name des Vaters des Tissaphernes in Z. 1—2 zu ergänzen sei; denn a. der Raum ist für die Ergänzung *[rudfńnafhe]* zu breit, 2. Z. 4 heisst es: *mene-hdęię khęzn*. Mein College Prof. Torp hat *hdęię khęzn* so gedeutet: »setzten für andere« (*khęzn* aus *khęz edi*). Hiernach deute ich den ganzen Ausdruck so: »sie setzten beide (das Denkmal näml.) für verschiedene (Personen)«. Der Ausdruck »sie beide« (*mie* = altind. *ubhau*) ist als »Utana und Zisaprna« zu verstehen. Im Folgenden wird gesagt, für welche Personen *ątąna* und für welche *ghdε*, d. h. Tissaphernes, der Verwandte der persischen königlichen Familie, das Denkmal errichtet. Allein dieser Ausdruck *me* nin »sie beide« setzt wohl voraus, dass *ątąna* bereits im Vorhergehenden genannt worden ist. Daher ergänze ich in Z. 1 bis 2 *zisaprńna [ąseiątąna . . . . .]he tideimi*.

Der persische Name *ątąna*, altpers. *utāna*, Ὀτάνης, ist bekannt, jedoch der hier genannte Mann dieses Namens kommt sonst nicht vor, und den Namen seines Vaters kennen wir nicht.

Was am Anfang der ersten Zeile vor *ąsię* geschrieben war, kann ich nicht sicher bestimmen. Die ersten Buchstaben waren wohl *a.a*, wodurch das unvollständige letzte Wort der Ostseite *ąpp.t* zu *ąpparta* vervollständigt wurde; vgl. M. Schmidt Comment. p. 7. Unmittelbar vor *ąsię* lesen wir undeutlich *melesi*. Den Anfang der Inschrift der Nordseite nach *[a.a.]* möchte ich so lesen: *[ebęśпе] melesi ąsię zisaprńna* u. s. w. »Das Kriegerdenkmal errichteten Zisaprna und [Utana] des N. N. Sohn«.

Nach *tideimi* Z. 2 fängt ein neuer Satz mit *se parzza ghdε* an = »und der persische Prinz«, d. h. der Verwandte der persischen königlichen Familie = Tissaphernes.

---

[1] So z. B. *ortheę* st. N. W. 50, *albia*, *orbe* W. 12, *orteę* W. 63, *ęrppeę* st. N. S. 21 und *ęlasani* 55, dagegen *ęrppe* in der [illegible]-Inschrift von Tlos. [illegible] auch *zisaprńna* neben *hlęppńna*.

Auch nach *parza ẋbide* folgt die copulative Conjunction *se*. Deecke (Philol. Wochenschr. 1888, S. 828) übersetzt dies *se* mit den darnach folgenden Wörtern »und X., des X. (Sohn), aus der Stadt Athen« und fügt hinzu: »also ein athenischer Flüchtling in der Umgebung des Pharnabazos«. Es scheint mir fast undenkbar, dass ein von Alkibiades verschiedener athenischer Flüchtling neben Tissaphernes hier genannt sein sollte. Nichts nöthigt uns zu dieser Annahme, denn *atanas* braucht nicht zu dem mit *se* »und« angeschlossenen Glied zu gehören.

Nach *se* sieht man Z. 2 Ende *s*, dann einen senkrechten Strich und oben rechts noch die schwache Spur eines Nebenstriches, also am obersten *p*. von *trbbi*. Z. 3 [illegible] *Ikrahe* vor *li* sind fünf Buchstaben verschwunden. Von dem letzten derselben ist der untere Theil eines senkrechten Striches erhalten; der Buchstabe kann also nicht *i* oder *a* gewesen sein, dagegen wohl *a*, *e* oder *g*. Zwischen diesem Strich und *h* ist für [illegible] Raum. Zwischen *h* und *ahe* hat ein breiter Buchstabe gestanden, von dem die unterste Spitze noch sichtbar ist. Wer kann nun nach den Worten »der persische Prinz und« genannt gewesen sein? Eine Hilfe zur Beantwortung dieser Frage haben wir in den nach *hrake trbbi* folgenden Worten *atanas ẋggle terñ* »schlugen das Heer Athens« (vgl. meine Lyk. Stud. I 54). Dies muss sich auf einen der im Jahre 412 vorgefallenen Kämpfe beziehen, wahrscheinlich zunächst auf den Thuk. VIII 42 erzählten Seesieg der Lakedämonier über die Athener unter Charminos bei Syme in Karien. Derjenige oder diejenigen, welche auf der Stele nach den Worten »der persische Prinz und« genannt waren, haben also in Verbindung mit Tissaphernes die Athener besiegt. Hiernach scheint die Annahme fast nothwendig, dass nach jenen Worten eine Bezeichnung der Spartaner folgte. Dies wird dadurch bestätigt, dass das Wort mit *sp-* anfängt. Nun ist freilich für eine Form des auf der Stele sonst vorkommenden Wortes *spartali* vor *Ikrahe* nicht Raum, aber *spartali* Ost. 27 (vgl. 64 Tlos 7 Z. 18) hat adjectivische Bedeutung und es ist möglich, dass das Substantiv kürzer war. Nach *se parz aẋbide* und vor *Ikrahe* vermuthe ich deshalb *se sp[parte]* d. h. »und die Spartaner« zur Bildung vgl. *pinale* »Einwohner von Pinara«.

Wie ist nun das Grabmal *Ikrahe* aufzufassen? Thuk. erzählt VIII 39, dass die Lakedaimonier elf spartanische Männer als Rathgeber für Astyochos mit der peloponnesischen Flotte schickten; »deren einer war Lichas des Arkesilaos Sohn«. Nach VIII 43 war Lichas vor allen mit den beiden früheren Verträgen mit dem Könige unzufrieden und forderte, dass bessere Verträge abgeschlossen würden. Darüber ward Tissaphernes unwillig. Dennoch wurde ein dritter Vertrag später (am Ende des Jahres 412) abgeschlossen (VIII 57—58). Im Jahre 411, als die Milesier die Besatzung des Tissaphernes vertrieben hatten, wollte Lichas dies nicht gutheissen, sondern erklärte: die Milesier und die anderen in dem Lande des Königs müssten dem Tissaphernes zu glücklicher Beendigung des Krieges in allem behilflich sein. Die Milesier aber wurden deswegen und aus anderen Ursachen

gegen ihn erbittert und liessen nicht einmal zu, dass er da begraben wurde, wo die Lakedaimonier wollten (VIII 84). Im Sommer 411, als die Peloponnesier auf den Tissaphernes sehr erzürnt waren, da er es bereits offen mit den Athenern hielt, wollte dieser ihre Anklagen zum Schweigen bringen und schickte sich an, zu den phönikischen Schiffen nach Aspendos zu gehen. Den Lichas erbat er sich als Begleiter (VIII 87). Lichas tritt also dem Tissaphernes gegenüber als der diplomatische Vertreter der Spartaten auf, und er steht in seiner letzten Lebenszeit dem Tissaphernes nahe. Daher vermuthe ich Nords. 2 3 *li[χ]ahe*, d. h. »des Lichas«. Da nun die Verbindung »die Spartaten des Lichas« kaum zulässig ist, verbinde ich *li[χ]ahe* jetzt mit dem Folgenden.

Die Form *trbbi* findet sich zugleich Osts. 15 f. Deecke hat bereits den Stamm *trbb* als »Stadt« gedeutet. Die Pluralform *trbbä* findet sich Nords. 38, Wests. 27 34. Von *trbb-* kann *trbbi* abgeleitet sein: *trbbi* kann dasselbe Suffix wie lyk. *χχbbi*, pseudolyk. *χχbi* »kandyisch« vom Stadtnamen *Kändyba* enthalten. Das lyk. Suffix *-i* entspricht dem armenischen *-i* (z. B. *Asori* »Syrer«), dem griechischen *-ιος*. Hier nach interpretire ich *trbbi* mit *militēs*. Nordsl. 3 ist *trbbi* Nom. plur., mit derselben Endung wie der Nom. plur. *tideimi* »Söhne«. Nach meiner Vermuthung bedeutet also *li[χ]ahe trbbi* »die Mitbürger des Lichas«.

Dieses *li[χ]ahe trbbi* fasse ich als Apposition zu *sp[parte]* auf. Das Verbum des Satzes ist *χχχte* »schlugen«. Lykische Verbalformen auf *-te* werden da gebraucht, wo das Subject vorangeht. Den Gen. plur. *atqnas* habe ich in meinen Lyk. St. I 54 erläutert. *atqnas* ist von *terñ* »Heer« regirt. Den Anfang der Inschrift der Nordseite lese ich hiernach so: Zuerst *[an.]* von *sppartsa.*]. Dann

[ebçtni] ñdei siχχ zisaprina [.se u]
tnna ×××××] hemideimi se parsa χbide se sp
[parte] li[χ]ahe trbbi atqnas χχχte terñ u. s. w.

»Dies Kriegerdenkmal errichteten Zisaprna und Utana, des N. N. Sohn, und der persische Prinz und die Spartiaten, die Mitbürger des Lichas, schlugen das Heer Athens.« Man beachte die alterthümliche parataktische Satzverbindung!

Nach den vorangegangenen Ausführungen scheint die Xanthos-Stele 411 v. Chr. errichtet worden zu sein, nicht lange nachdem der dritte Vertrag zwischen den Persern und den Lakedaimoniern abgeschlossen worden war. Die Ansicht, dass sie ein Siegesmal zum Andenken an die Eroberung von Iasos und die Gefangennahme des Amorges ist, werde ich an anderer Stelle zu begründen versuchen.

SOPHUS BUGGE.

NIKEINSCHRIFTEN.

In Karien und auf der Insel Kos finden sich bekanntlich zahlreiche Inschriften, welche aus dem Worte νίκη und dem Genetiv eines oder mehrerer Namen bestehen. Verhältnissmässig selten werden letzteren determinative Bestimmungen beigefügt. Die Inschriften sind grösstentheils in flüchtigen Buchstaben eingeritzt, nur hie und da ist ihnen grössere Sorgfalt zugewendet.

Newton hat (History of discoveries etc. S. 787) sie in agonistischem Sinne gefasst und namentlich[1] Th. Reinach Rev. des ét. gr. VI, S. 197 ff. seine Ansicht gegen den Versuch anderer vertheidigt, diese Gattung von Inschriften als christlich zu erweisen: sie geben der Hoffnung Ausdruck, dass die Personen, welche sie nennen, in einem Wettkampfe den Sieg erringen würden.

The classical review VIII S. 218 hebt Paton als Eigenthümlichkeit jener Inschriften hervor, dass sie fast immer auf anderweitig beschriebenen Steinen stehen. Genauer dürfte man sagen, dass sie auf solchen Steinen stehen, welche nicht von vornherein für sie bestimmt waren. Die Beispiele, welche ich in Karien schon kannte, schmückten oder verunzierten Architekturstücke, wie Säulen und Mauerquadern; in Halikarnass copirte ich eine von einem Fragmente eines grossen Marmorbeckens,[2] im Branchidenheiligthume musste eine der Sitzstatuen herhalten. Ich wüsste kein sicheres Beispiel beizubringen, in dem sie nicht als Afterinschriften erscheinen, selbst Lebas 366 und 503, deren Selbstständigkeit Paton a. a. O. hervorhebt, und wohl auch die von Kos, von denen sich einzelne durch sehr hübsche Schrift auszeichnen, nicht ausgenommen. Lebas 366 aus Mylasa (1894 verglichen), ein Seitenstück zu den schönen von Kos, ist keine Basis und kann ganz gut von einem Bau herrühren, desgleichen 503 aus Halikarnass, wo schon die Vereinigung mehrerer Nikeinschriften den Charakter kennzeichnet.

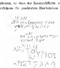
Von öffentlichen Gebäuden, deren Architekturstücke mit Nikeinschriften heimgesucht wurden, lassen sich zwei Gattungen mit Sicherheit bestimmen: Tempel und Gymnasien.

Die Inschriften bei Lebas 350—358 tragen Säulen aus dem Heiligthum des Zeus Osogos in Mylasa; eine dieser Säulen bietet auch Nikeinschriften (s. u.). Inhaltsreicher sind diejenigen eines Tempelraums von Halikarnass, theils auf Quadern, welche von dem Tempelbau noch in situ erhalten sind, theils in unmittelbarer Nachbarschaft auf den in den Canneluren beschriebenen Säulen CIG 2656 b. Von den ersteren liest man einige BCH IV (1880) S. 403 Nr. 15 mit der irrigen Angabe, dass sie von einer Basis herrühren. Ich lasse hier meine Aufnahme folgen, die nach einem Abklatsche revidirt ist.

[1] Dieckmanns Aufsatz im Bull. critique 1892 konnte ich nicht einsehen.

[2] Vgl. BCH XVIII (1894) S. 23 sq. Nr. 18 aus Iasos: Vasque circulaire, sur les côtés intérieurs de laquelle sont gravés de caractères grossiers ... folgen Nikeinschriften.

Halikarnass, Hof eines türkischen Hauses. Marmor. h. 82 Cm., br. 61.5 Cm., t. 74 Cm. Buchstaben 2—6 Cm. oben und links ohne Profil, rechts am Rande abgearbeitet, so dass die Inschriftfläche erhöht erscheint, unten Profil. Abklatsch (auf welchem die punktirten Buchstaben nicht zu lesen sind).



καὶ
Ἐπαφροδίτου Ἡ[ρ]ώτου
τοῦ καὶ Θρασ..
καὶ
Σαραπίωνος, τοῦ
Ἡρακλέωνος(?) νίκη
Ἀπολλωνίου
καὶ
Ἀριστέα δὶς
γὰρ ἱερέων

In demselben Hofe sah ich die BCH ebenda erwähnten zwei »Altäre« mit Reliefdarstellungen. Es sind gleichfalls Architekturstücke, mächtige Marmorblöcke (h. 128 Cm., br. 49 Cm., t. 44 Cm.), welche auf einer Seite mit Reliefdarstellungen (in der unteren grösseren Hälfte mit einem profilirten Altar, auf welchem ein von einer Schlange umwundener Krater gebildet ist, in der oberen auf dem Altare fast aufruhend ein Schild(?), darüber Rosettenfries und über diesem Profil) versehen sind. Diese Darstellungen und der theophore Name der einen Nikeinschrift, welche einem Priester angehört, legen es nahe, hier das Sarapeion von Halikarnass zu suchen. Auch auf einer der Säulen (der ersten von CIG 2656 b), welche nach Ort und Material gleichfalls zu demselben Tempel gehörten wie die Mauerblöcke, liest man einen Priester (nach Herrn Prof. Sanuors Rechlum): νίκη | Ἀπόλλωνος Ἀπολλωνίου | ἱερέως. Dass sich aber Priester an Wettkämpfen betheiligten, hat nichts Auffallendes, vgl. z. B. Lanckoroński, Städte Pamph. u. Pis. II S. 34 u. Nr. 96 ... ἱερεὺς [θ]εοῦ Η[ρα]κλέους, διὰ βίου ... ἱερονίκης παράδοξος νεικήσας, κτλ. und in der Ephebenurkunde Brit. Mus. IV 1, Hal. DCCCXCVIII werden Z. 7 ἱερεῖς genannt.

Die grösste Zahl der Nikeinschriften kommt aus Gymnasien. Die von Reinach, Rev. des ét. gr. VI S. 197 ff. aus Iasos publicirten abgerechnet, kann man folgende mit Sicherheit einem Gymnasium zuweisen:

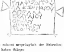
Branchidenheiligthum. Brit. Mus. IV 1 Nr. DCCCCXXXIV (mit Ephebenurkunde).

Halikarnass. Newton, Discov. p. 704 Nr. 12 b (Ephebenurkunde, links νίκη und Lekythos, rechts Meta und Palmzweig). Newton a. a. O. 12 c (cf. BCH XIV

S. 114, Nr. 18) (Ephebenurkunde). Brit. Mus. IV 1, Nr. DCCCCV (Widmung an Hermes und Herakles), BCH XIV, 1890, S. 102, Nr. 6 und S. 114, Nr. 18 (Ehreninschrift eines Gymnasiarchen), auf der linken Schmalseite der Platte mit der Inschrift Classical review VIII, 1894, S. 217 (Paton), welche direct auf ein Gymnasium Bezug nimmt.

Demnach dürfte es nicht zu gewagt sein, in solchen Fällen wie Brit. Mus. IV 1, Halik. DCCCXCVIII (gleichfalls aus einem Gymnasium) die unverständlichen Zeichen links (written in letters much slighter than the rest) als Reste von Nikeinschriften aufzufassen. Gymnasien sind vielleicht auch die oben erwähnten Inschriften auf Becken zuzuweisen; man vergleiche die Abbildung eines λουτήρ aus einem Καιανθέτον auf dem Gymnasiarchenrelief aus Pitane (Bursian, Sachs. Gesellsch. der Wissensch. XXV, 1873, S. 3 und Taf. I).

Aus den Inschriften von Iasos hat Th. Reinach a. a. O. eine chronologische Bestimmung geschöpft. Er bemerkte, dass von der Rev. des ét. gr. VI, S. 197 f. Nr. 44 veröffentlichten Reihe von Namen, die an ein νικ sich anreihen, die sechs letzten sich sämmtlich in einer Ephebenliste des Jahres ϙε (ebenda S. 190, Nr. 38) wiederfinden. Dank der Liebenswürdigkeit des Herrn Dr. E. Kalinka bin ich in der Lage, Abklatsche der beiden Inschriften nachzuprüfen. Sie rühren von verschiedenen Säulen her. Diejenige, welche Nr. 44 bietet, ist mit Nikeinschriften reichlich bedeckt. Der Abklatsch ermöglicht nun folgende Lesung von Nr. 44. Höhe der Cartouche 25 Cm., Breite 22.5 Cm., Buchstabenhöhe 1.3—2.3 Cm.



νικ φίλων
Φιλοστ(ε)φάνου
Ἐπαφροδείτου
Ἀλεξάνδρου
Ἀπελλᾶ
Ἑκαταίου
Ὁμήρου
Διονυσίου
Λέοντος

In Z. 2 scheint ursprünglich der Schreiber, indem er auf pos abirrte, geschrieben zu haben Φιλοσου.

Sämmtliche acht Namen, nicht blos die sechs letzten, kehren in der obenerwähnten Ephebenurkunde wieder, wodurch die Wahrscheinlichkeit für Reinachs Identification erheblich vergrössert wird. Wenn so eine Nikeinschrift in das 1. Jahrhundert n. Chr. hinaufrückt, so führt eine zweite Beobachtung auf die Wende des 1. und 2. Jahrhunderts n. Chr.

Neben der Inschrift, welche Cornelius Tacitus nennt (vgl. zuletzt Hula-Szanto, Bericht über eine Reise in Karien Sitzungsber. der Wiener Akad. CXXXII S. 18) haben sich auf derselben Säule noch andere Inschriften gefunden, die bei Lebas Nr. 353—357, von Kontoleon Athen. Mitth. XIV 1889, S. 112 Nr. 70 und Doublet-Deschamps, BCH XIV 1890, S. 620ff. publiciert sind. Rechts von der Tacitusinschrift, in der selbst nach einem Abklatsche Z. 3 im Anfange ΑΘΕ erhalten ist, steht die Inschrift *Ἀτταλῆς Τίλαλ.* (BCH a. a. O. Nr. 19), daneben die der *Ἀτταλῆς* (ebenda Nr. 20), unterhalb dieser aber eine der *Ἐρυθραῖοι* (Lebas Nr. 355) mit den selben Namen *Α. Ιουλιος Αυξίλων* und *Α. Λόντιος Αυξίλων* vieg. die auch in der Tacitusinschrift zu lesen sind, weshalb man dort Z. 3 zu *Ἐρυθραῖοι* ergänzen wird. Gewiss ist die zweite Inschrift der *Ἐρυθραῖοι* nicht viel später als die erste eingetragen worden und weil sie unter der der *Ἀτταλῆς* steht, dürfte diese entweder gleichzeitig mit der Tacitusinschrift oder nur ganz wenig später entstanden sein. Dass der Schriftcharakter nicht vollständig übereinstimmt, beweist nichts dagegen, da jede dieser Inschriften von den jeweilig Betheiligten eingehauen ist oder auf deren Veranlassung von deren jeweiligen Steinmetzen. Wechseln ja doch sogar innerhalb derselben Inschrift die Züge, wie denn z. B. besonders auffallend in der Inschrift der *Ἀμφιφαεῖς* auf derselben Säule der Name des *ἐργάτης* offenbar erst von diesem selbst beigefügt ist. Nun schneidet die Cartouche der *Ἀτταλῆς* Inschrift rechts eine Nikeinschrift (*νικᾷ Φιλοκαίσαρ*) so durch, dass das ν von νικᾷ und das erste ι von *Φιλοκαίσαρ* zum Theile getilgt sind.

Die Nikeinschrift stand also schon auf der Säule, als die Inschrift der *Ἀτταλῆς* hinzukam. Etwas weiter nach rechts ist der Rest einer zweiten Nikeinschrift erhalten *νικᾷ Ἀπολ[λώνιος]*, die zum Theile der Inschrift *Ἀλκισσ Ξάνθου* (Lebas Nr. 355) weichen musste. Auch sonst finden sich auf dieser Säule Spuren ähnlicher Tilgungen.

Mindestens die erste dieser Nikeinschriften (*νικᾷ Φιλοκαίσαρ*) können wir als vorzeitig zur Tacitusinschrift bezeichnen.

Ueber den Westen Kariens und Kos hinaus haben sich Nikeinschriften bis jetzt nicht gefunden. Immerhin lässt sich wenigstens im Hinblicke auf den Inhalt der Bereich erweitern. Wenn in Pompei (CIL IV 1664) NICA GLAPHYR NI. .. n Av (vgl. 2181 und 2178a) an den Wänden zu lesen stand, wenn in Rom auf einer Sitzstufe des Colosseo LIMENI NIKA (Bull. com. VIII S. 281 vgl. Bull. com. V 1877 S. 179) ... ist die Beziehung dieser Wunsche auf Spiele zweifellos und springt die Analogie mit unseren Nikeinschriften in die Augen. Der Unterschied liegt nur in der Form. Bei den letzteren waltet die Personification[1] im ersteren Falle ist der thatsächliche Sachverhalt zum Ausdruck gebracht.

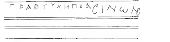
[1] Sonst glaube ich Paton, Inscr. of Cos S. 1 . . beizustimmen zu sollen, wenn er zu d. . G. . . NIKH denkt, doch braucht dies keine einheitliche Darstellung vorauszusetzen, wie denn auch Lebas 357 νίκη . . . Ἐρυθ . . neben einer anderen Inschrift zu lesen . . .

Auf Gerätinschriften, die zur Palaestra oder zum Circus in Beziehung stehen, begegnen sich beide Ausdrucksweisen. Auf einer Strigilis aus Praeneste liest man (Kaibel I. Gr. Sic. et It. 2406. 12 Τρύφων Νικᾷ) auf Glocken, über deren Beziehung zum Circus Luigi Bruzza, comment. Mommsen. S. 555 ff. gehandelt hat, die Imperativform¹ (Kaibel ebenda 2409. 1 und 2).

In allen angeführten italischen Fällen ist griechischer Einfluss unverkennbar. Schon oben war auf die Ephebenurkunde bei Newton Discov. p 704, Nr. 12b hingewiesen, neben der links νίκη und ein Lekythos, rechts eine Meta und ein Palmzweig dargestellt sind. Wenn somit schon bei den Inschriften von der Form νίκη τοῦ δεῖνος die Beziehung auf Rennen offengelassen werden muss, so ist sie zweifellos bei folgenden neuen Inschriften.

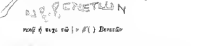
1. Aus Esk hisar (Stratonikeia) in einem Hausraum. Marmor. h. 31 Cm., br. 90 Cm., Buchstaben ca. 6 Cm. Die Inschrift steht auf der obersten Fascie eines jonischen Epistyls.

rauh



[ν]ικᾷ ἡ τύχη περινίκου

2. Ephesos, bei den Ausgrabungen 1895 gefunden. Platte aus weissem Marmor oben, rechts und links Rand, hinten roh abgepickt. h. 30 Cm., br. 42 Cm., d. 7 Cm. Buchstabenhöhe 1½—2½, sehr liederliche Form.



νικᾷ ἡ τύχη τοῦ | ν β( ) Βενετῶν

¹ Lat. vincas Bruzza, a. a. O. S. 557 ff., der auch auf die Contorniaten hinweist. Ueber νίκη auf Vasen und Reliefs s. O. Jahn, Archäol. Beiträge S. 205, Anm. 58 und Kretschmer Griech. Vaseninschriften.

Damit ist zu vergleichen der von Néroutsos-Bey L'ancienne Alexandrie S. 96, Nr 8 publicierte Inschrift aus Alexandria

νικᾷ ἡ τύχη Εὐτοκίου καὶ Βενεντίου καὶ τοῦ γράψαντος

und auch CIG 8788 aus Constantinopel wird nach leichter Aenderung hieher zu ziehen sein

νικᾷ ἡ τύχη Κωνσταντίνου | μεγάλου βασιλέως | τοῦ κοσμοκράτορος νικητοῦ [κ]αὶ (statt Αἱ der Publication) Βενετῶν εὐνοοῦντων[1]

Mit diesen Inschriften erweitert sich der Kreis abermals. Freilich weicht ihre Form ab, wie sie auch alle beträchtlich späterer Zeit angehören dürften; νικᾷ fasse ich als Conjunctiv an Stelle eines Optativs, vgl. Hatzidakis Einleitung in die neugriech. Gramm. S. 218. Die Verbindung aber νικᾷ ἡ τύχη weist noch deutlich auf den heidnischen Charakter hin; auch ihr liegt eine Personification zu Grunde, wie der Vergleich mit der ein Bild der Tyche begleitenden Inschrift aus Myra, Benndorf Reisen II S. 29, Nr 35 lehrt

Τύχη τῆς πόλεως διὰ παντὸς νίκ[α]ς

Allen bisher besprochenen Inschriften ist gemeinsam ihre Beziehung zur Agonistik. Sie ergibt sich theils aus dem Fundorte und den Gegenständen, theils aus den Beigaben[2], wo die Inschrift selbst nicht deutlich genug spricht.

Das Geltungsgebiet aber ist nicht immer gleich. Was die früheren anlangt, so scheiden sich der Form nach die von Karien und Kos von denen aus Pompei: dort Nominativ Singular νικᾷ, hier der Imperativ νίκα; in späterer Zeit tritt auch auf karischem Gebiete νικᾷ (= Optativ) ἡ τύχη auf, das allgemeine Verbreitung gefunden zu haben scheint. Die Imperativform bleibt auf den Contorniaten und Glocken. Ich glaube daher nicht, dass man thatsächlich die Nikeinschriften auf Karien beschränken darf. Eigenthümlich bleibt bis jetzt diesem Lande nur die Form νικᾷ καὶ ἄντος.

Allgemeine Geltung hat in christlicher Zeit Χριστὸς νικᾷ; auch hier, meine ich, muss man νικᾷ im Sinne eines Optativs fassen. Sprachlich reihen sich diese christlichen Inschriften den heidnischen an, und so mag denn wohl auch hier noch der Begriff des ἀγών vorschweben.

S. 214 und 127 (= CIG 1974). In diesem Falle ist νικᾷ Nominativ, wobei aber zweifelhaft bleibt, ob die Inschrift, auch wie die karischen Nike [illegible] auf den siegreichen Sieg sich bezieht).

[1] Dagegen möchte ich Ramsays Ergänzung, The cities and bishoprics of Phrygia, vol. I, ii S. 496, zurückweisen.

[2] Kranz, Palmzweig, Lekythos, Meta, K ap (Inscr. of Lon. n. 721, vgl. bei Lanckoroński, Städte Pamphyl. u. Pis. II S. 185 f. wo der Kranz in Verbindung mit der Gymnasiarchie erscheint), auch [illegible] wird beigezeichnet, weshalb [illegible] in der Inschrift aus Mylasa, BCH XII S. 35 Nr 16 nicht [illegible] hineinergänzt werden darf.

EDUARD HULA

ZWEI GRIECHISCHE INSCHRIFTEN

Die grundlegende Erörterung des Pinakes als Weihegeschenke in den Griechischen und sicilischen Vasenbildern bespricht S. 14 eine Inschrift, die sich angeblich auf der Akropolis von Athen gefunden hat. Schon von Ernst Curtius in den Inscriptiones atticae duodecim behandelt, dann von dem allverehrten Gelehrten, dem diese Festgabe gewidmet ist, eingehend gewürdigt, ist sie noch immer unergänzt in der Sammlung der attischen Inschriften II 639 wieder abgedruckt. Ich theile nachstehend nach meiner Abschrift den Text in Umschrift mit:

τον
ψ]ήφισμ[α
]ποιησασθ[
τ]ελεσμένων π
-ατους ἐγγόνων
ἀνα]θέσεις καὶ ἐπισκευασ[ίας
τ]ὸ ἄγαλμα τοῦ θεοῦ ἐπὶ τῶ[ν
-ων ἀλωπεκῆθεν ποιῆσαι
-α αὐτῶς εἰς τὴν στοὰν καὶ
ἀνάθεσιν τοῦ ἱεροῦ καὶ εἰς τὸ[
-αντιθέναι μηθὲν ἐν τῶι [ἱ]ερ[ῶι
πε]θαρχῶς δὲ ἄρχας ἐπέχειν

Der hauptsächlichste Theil der Urkunde, die ich der Schrift nach dem 2. Jahrhundert v. Chr. zuweisen möchte, ist augenscheinlich verloren; dass uns ihr Ende vorliegt, zeigt der freie Raum unter der letzten Zeile. Dazu passt, dass Z. 4 die bekannte Formel ἵνα τούτων συντελεσμένων vermuthet werden darf, die nur dann am Platze ist, wenn die wesentlichen Bestimmungen des Beschlusses vorhergingen.[1] Die Zeilen können nicht sehr lang gewesen sein, denn überall lässt sich zwischen den einzelnen Satztheilen eine angemessene Verbindung unschwer herstellen. Einige Ergänzungen sind für die letzten Zeilen bereits von Ernst Curtius versucht worden; sie sind ebenso leicht auch für die übrigen zu finden. Es liegt nahe, ἐγγόνων Z. 5 zu τὸ ἄγαλμα Z. 7 zu ziehen und davon zugleich ἀναθέσεις καὶ ἐπισκευασίας abhängig zu denken, ferner ἐπὶ τῶν in Z. 7 mit ἀλωπεκῆθεν ποιῆσαι Z. 8 zu verbinden. Nur eine einzige Gedankenfolge entspricht dem Sachverhalte. Die Absicht der verloren gegangenen Bestimmungen wird dahin zusammengefasst, es solle durch Ausführung der Vorschrift u. s. w. dem Götterbilde die gebührende Auszeichnung und Würde wiedergegeben und seine Beeinträchtigung durch die in dem Heilig-

[1] Vgl. CIA II, 395[b] 403 406, 414, 478 ff., 420b. IV 2, 49, I. 477 d (Archäol. epigr. Mitth. 1897 63); Ἐφημ. ἀρχ. 1884, 165 v. 6.

thume befindlichen *ἀναθήματα* nicht aufgehoben werden. Ebenso klar ist der Sinn der nächsten Zeilen. Nach *ναῶι* Z. 8 beginnt, durch freien Raum gesondert, ein neuer Satz, der aber mit dem vorangehenden in engster Beziehung steht, da, wie schon Curtius erkannt hat, *αὐτά*, Z. 9, sicherlich auf *ἀναθήματα τὰ ὄντα* zurückweist. Sie und andere Gegenstände, die als *ὅσα ἐστὶν τοῦ ἱεροῦ* bezeichnet werden, sollen entfernt und in die Halle gebracht und weiterhin keine Veränderungen (falls *μετ]ακινεῖσθαι* zu lesen ist) oder keine Weihungen (*ἀνατίθεσθαι*) in dem *ἱερόν* gestattet sein, sondern alles im alten Stande belassen werden. Diese Erwägungen rechtfertigen nachstehenden Herstellungsversuch:

ναι
φυ]λάττεσθα[ι
]ποιεῖσθαι [ὅπως (ἄν) oder ἵνα τοι-
των συν]ελθόμενον α[
]ἕνεκα συγγενεῖ [τῷ ἱερῷ] [illegible]
ται ἀπο]δέξηται καὶ ἐπισκευασθ[ῆ] μηδὲ [illegible]
ησαι τ]ὰ ἀγάλματα τοῦ θεοῦ ἃ ἐστι ἐπ[ὶ] τ[ῶι] ἀνακειμένων ἐν
τῶι ν]αῶι [illegible] [τὰ δὲ περὶ [illegible]
[illegible] oder κατατεθῆν]αι αὐτοὺς εἰς τὴν στοὰν καὶ [τὰ ἄλλα ὅσα
εἰς ἐστιν] ἀνάθημα τοῦ ἱεροῦ καὶ εἰς τὸ [κοινὸν μη-
θὲν ἀν]α- oder μετ]ακινεῖσθαι μηδὲν ἐν τῶι [ἱ]ερῶ[ι ἀλλ' ἐᾶν
πάντα κα]θάπερ ἐξ ἀρχῆς διέκειτο.

Wie man vermuthen darf, enthielt der verlorene Haupttheil des Beschlusses Bestimmungen über Veränderungen, die an der baulichen Anlage oder in der Ausstattung des Heiligthums des ungenannten Gottes vorgenommen werden sollten. Dass es sich nicht um ein Heiligthum der Akropolis handeln kann — Michaelis[1] dachte an das Erechtheion — ist einleuchtend; mit Köhler[2] wird anzunehmen sein, dass die Inschrift, wenngleich auf der Akropolis vorgefunden, aus dem Asklepieion am Südabhange der Burg stammt.

Den Sinn glauben meine Ergänzungen im Allgemeinen getroffen zu haben, die einzelnen Worte vermag ich nicht zu verbürgen. Die Abtheilung ist willkürlich, nur durch die Rücksicht auf Brechung nach Silben bestimmt. Z. 4/5 herzustellen ist mir nicht gelungen, auch unter der Annahme nicht, dass -*ως* statt -*ένος* zu lesen sei. Z. 5 könnte man auch an *τῆς* [illegible] oder ähnlich denken. Z. 6/7 habe ich nur des Raumes wegen *ἐπισκευασθῆναι* statt des kürzeren *ἐπισκευάσαι* oder [illegible], das durch die später anzuführende Stelle einer Inschrift aus Paros empfohlen wird, eingesetzt. Ich vergleiche Demosth. 21, 158. Inschriften von Hierapolis 339 Z. 8 [illegible]

[1] Athen. Mitth. 1877, 15.
[2] Ebenda 134.

ευωδιαν τι ἢ ἀνατιθέτω τῷ βωμῷ ἢ τῇ ἐπιτραπέζῃ κατὰ αὐτὸ σαφῶ. Doch wird man in einer nicht στοιχηδόν geordneten Inschrift stets mit Schwankungen der Buchstabenzahl in verschiedenen Zeilen zu rechnen haben. Fraglich mag es bleiben, ob Z. 6 und 7 die allgemeinsten Ausdrücke, die sich zunächst aufdrängen, nicht durch besondere zu ersetzen sind und ob nicht, statt schlechtweg von allen in dem ἱερῷ oder dem ναῷ befindlichen πίνακες, vielmehr nur von ganz bestimmten Pinakes die Rede ist, die vermöge ihrer Anbringung vor anderen geeignet waren, das Götterbild zu schädigen. So könnte man versucht sein, in Z. 7 beispielsweise statt τῶν ἀνακειμένων τῶν κρεμαμένων[1] ἐν τῷ ἱερῷ (oder τῷ ναῷ?) ἀλλοτρίῳ πινάκων zu vermuthen. Die Auffassung des Verhältnisses der Sätze, die meine Ergänzung bekundet, scheint mir durch den freien Raum, den der Stein nach πίνακας zeigt, und durch die Wortstellung nahegelegt. Den schon oben angedeuteten Zweifel, ob Z. 9 μετα- oder κατασκευῆς, und Z. 11 ἀνακειμένων oder μετακειμένων zu lesen sei, kann ich hier lediglich wiederholen. Aber das πίνακα κτλ. scheint mir gegenüber Curtius' ἄλλα πάντα sicher.

Zur sachlichen Erklärung[2] finde ich wenig beizutragen; die anschliessenden allgemeinen Bemerkungen über die Schicksale der Weihegeschenke beabsichtigen lediglich den grösseren Zusammenhang zu gewinnen, in den ich eine bisher wenig beachtete Inschrift aus Hypata und andere Zeugnisse einzureihen wünsche.

Votivtafeln, wie sie die Inschrift aus dem Asklepieion erwähnt, konnten in den Heiligthümern entweder an grösseren Flächen befestigt oder eingelassen, oder in Rahmen auf besonderen Trägern aufgestellt oder endlich irgendwie frei aufgehängt werden. Für alle diese Arten der Aufbewahrung und Ausstellung liefert die Litteratur und der Schatz der Denkmäler Beispiele, die nach Benndorfs inhaltreicher Erörterung aus neueren Veröffentlichungen und Funden lediglich zu vermehren wären. Ich erwähne nur, dass bei den Ausgrabungen auf der Akropolis eine grosser Zahl Tafeln (und Teller) mit gebohrten Löchern versehen zu Tage gekommen sind, die einst augenscheinlich, wie man meint, an den Wänden[3], aber zum Theil sicherlich, mindestens die doppelseitig bemalten Stücke, ganz frei im Raum aufgehängt waren, nicht anders als heute noch zahllose Weihegaben in den grossen Kirchen griechischer Gnadenorte. Dieselbe einfachste Art der Anbringung ist für die zum Theil ebenfalls doppelseitig bemalten altkorinthischen Pinakes[4] vorauszusetzen; gleich ihnen zeigen die kürzlich von P. Perdrizet[5] aus dem Heiligthume eines

[1] Κείσθαι, κρεμασθέντα und ἀφηρμένα πρὸς τῷ τοίχῳ erwähnt im delischen Inventaren Bull. de corr. hell. 1882, 107 mit Homolles ausgezeichneten Bemerkungen über die Einrichtung der Heiligthümer. Weitere Aufschlüsse lassen sich CIA. II 835, 836 abgewinnen.

[2] Ueber Pinakes im Allgemeinen vgl. auch Benndorf, Ἐφημ. ἀρχ. 1887, 115; Schoene, Archäol. Anz. 1891, 121 zu Arch. Ztg. 31, 15; Berichtigt Wolters, Amer. Journ. 1896, 135 und die Erklärer zu Herondas IV 18.

[3] Vgl. Botho Graefs Bericht über die Vasenfunde der Akropolis, Archäol. Anz. 1893, 11.

[4] Antike Denkmäler Bd. I, Taf. 7. 8; E. Pernice, Jahrbuch 1897, 9.

[5] Bull. de corr. hell. 1896, 161.

kyprischen Heilgottes mitgetheilten Täfelchen Löcher zum Aufhängen. Es leuchtet ein, um zu unserer Inschrift zurückzukehren, dass solche in dem heiligen Raume in Masse theils frei, theils wie Benndorf andeutet, vielleicht auch an dem Götterbilde selbst aufgehängte Pinakes dessen Würde und Weihe erheblich beeinträchtigten.

In vielbesuchten Heiligthümern musste die Zahl so wenig kostspieliger und so beliebter Weihegaben, wie die πίνακες γραπτοί, es waren, mit der Zeit sehr zunehmen und, wie die athenische Verordnung anschaulich zeigt, schliesslich lästig werden. Hervorragender Kunstwerth kam nur in seltenen Fällen besonderen Stücken zu; so schienen sie, alt und beschädigt, vorgeschrittenem Geschmacke oder nur strengerer Beurtheilung ἀπόβλητα zu sein. Neue Weihegeschenke verlangten Aufnahme; die grosse Masse der alten wanderte aus dem Heiligthume in die Halle, um dann vielleicht im Holz oder an irgend einem abgelegenen Schuttplatze verschüttet zu werden; so fanden sich die altkorinthischen Pinakes in Penteskuphia in einem schon im Alterthume zusammengeworfenen Haufen von als werthlos beseitigten Votivgegenständen des Poseidonheiligthums. Nicht einmal die Erinnerung an die frommen Spender ward bei diesen billigen Gaben festgehalten, schmolz man, wie heute noch in griechischen Kirchen[1] von Zeit zu Zeit unbrauchbar gewordene oder veraltete Weihegeschenke aus edlen Metallen ein, so sicherte wenigstens erneute Aufzeichnung das Gedächtniss des Stifters und seiner Widmung.[2] Aber auch bevor sie schliesslich wie immer verschwanden und untergingen, drohte den Weihegeschenken jeder Art, gross und klein, in den Heiligthümern mancherlei Schädigung. Zwar war die Aufstellung von Statuen und anderen Weihegeschenken, wie zahllose Inschriften lehren, an die Erlaubniss der zuständigen Behörde und, was kaum beachtet scheint,[3] geradezu an eine Prüfung vor der Aufnahme gebunden. So heisst es in einer Inschrift aus Kyzikos CIG 3657 (Michel 537) Z. 2ff. Ἐπεὶ Ἀρίστανδρος ὁ Ἀπολλωνίου φησὶ τὰ, κατελείπας τοὺς κόσμους παρὰ τῇ Μητρὶ τῇ Πλακιανῇ καὶ τὰ ἱερατικά, τὰς προσαγορευομένας θαλάσσας καὶ τοὺς ἐνωτίας καὶ πλίνθον χρυσῆν, βουλόμενος ἀναθεῖναι εἰκόνα χαλκῆν Κλειδικὴς τῆς Ἀσκληπιάδου ἀξιοῖ συγχωρηθῆναι ἑαυτῷ τὴν ἀνάθεσιν ἐν τῷ ἱερῷ ἐπὶ τοῦ προγεγραμμένου τόπου, συνιδόντας δὲ τοὺς δεδοκιμασμένους τοῦ δήμου καὶ τὴν ἀναθεῖναι τοῦ Ἀσκληπιάδου δεδέχθαι τῷ δήμῳ δεδοκιμάσθαι τὴν εἰκόνα καὶ ἐξεῖναι αὐτῷ ἀναθεῖναι καθότι ἀξιοῖ; und in einer zweiten auf dieselbe Kleidike bezüglichen Inschrift, Athen. Mitth. 1882. 155 (Michel 538) Z. 3: ἐπεὶ [Ἀπολλώνιος Ἀπολλωνίου φησὶ κατεσκευακέναι εἰκόνας [χαλκᾶς] Κλειδικῆς τῆς Ἀσκληπιάδου ἀξιοῖ ἀναθεῖναι αὐτὰς εἰς ἀ[νάθεσιν][4] αὐτοῦ] ἐν τῷ ἱερῷ τῆς Μητρὸς ἐν

[1] C. T. Newton, Essays on Art and Archaeology 137. Th. Homolle, Bull. de corr. hell. 1882, 93.

[2] So CIA. II 403; CIG. Sept. I 303. Zu Erklärung von κόσμου bei Theophrast Char. 28, 7 bis Z. 15 der Inschrift von Oropos noch nicht herangezogen worden.

[3] F. Kahrstedt Sammlungen (De iure statuarum apud Graecos, diss. Regim. 1884); »Statue und Ort in ihrem Verhältnisse bei den Griechen« (Jahrb. für class. Philologie Suppl. Bd. XIV) geben über diese Dinge keine Auskunft. Nicht einmal diese Rede an die Rhodier ist berücksichtigt.

[4] ἀνάθεσιν Lolling und Michel.

Ἡλιουπολ, ἐν τῷ παρόντι δεδόχθαι τῷ δήμῳ [illegible] τε τὸν πίνακα καὶ συνεπιγραφῆναι αὐτῷ τὸν τόπον καθάπερ ἀξιοῖ.

Aber die Wahl des Platzes wird durch die Wünsche der Stifters und das wechselnde Mass der Rücksicht bestimmt, die man seinem Begehren und der bestehenden Ordnung schuldig zu sein glaubte. Gleich der Statue des Chrysippos auf dem Kerameikos, die durch ein Reiterbild fast verdeckt, sich den Spottnamen Κρυψίππος gefallen lassen musste,[1] wird so manches ältere Weihegeschenk durch Aufstellung neuer Anatheme in seiner Sichtbarkeit oder Wirkung beeinträchtigt worden sein; deshalb verordnet ein Beschluss aus Paros CIG 2374e ausdrücklich Z. 43ff. ὅπως ἂν καὶ ἡ εἰκὼν κατασκευ[ασθ]εῖσα σταθεῖ τῇ [illegible] ἐν τοῖς [illegible] οἱ ἂν [illegible] αὐτοῖς μ[ηδὲν] βλάπτον[τα] τῶν ἀνατεθέντων καὶ τὸ [ψήφισμ]α ἀναγρα[φῆ]ι εἰς στήλην λιθίνην σταθ[εῖ]σαν παρὰ τὴν εἰκό[να] [illegible] [illegible]. Ein Psephisma aus Byzantion CIG 2060 (Latyschew IPE 47, GrDI 3059) findet es nötig, die Aufstellung ἐν τῷ βουλευτηρίῳ nur mit dem Zusatz zu gewähren ἐν τόπῳ ᾧ μὴ ἄλλος ἔχει, und hie und da wird der Platz, den eine neue Stele oder Bildsäule einzunehmen hat, ganz genau bezeichnet. So in der oben angeführten Inschrift aus Kyzikos, in einem Psephisma von Priene Inscr. Brit. Mus. 422 (Michel 455) Z. 73 καὶ σταθῆναι ἡ στήλη ἐν τῷ ἱερῷ τῆς Ἀθηνᾶς ἐπάνω τῆς εἰκόνος τῆς [illegible] καὶ [illegible], in einem Beschlusse der Delier Bull. de corr. hell. 1886, 102 (Michel 346) Z. 32 [illegible] ἐν τῷ ἱερῷ [illegible] [illegible] [illegible] τῶν εἰκόνων τῆς τε [illegible] καὶ τῆς [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] οἱ ταμίαι (οἱ) δεδομένοι Ἀθηνόδωρος καὶ Ἰσίδοτος.[2] In einer Inschrift aus Iasos, die im Bull. de corr. hell. 1889, 23 veröffentlicht ist, glaube ich Z. 20 folgendermassen ergänzen: δοῦναι δὲ καὶ εἰς ἀνάθεσιν τόπον] τὸν ἐν τῷ ἱερῷ [illegible] γεγραμμένο[ν] und entsprechend Z. 16 f. ἔδο[ξ]ε δὲ καὶ εἰς ἀνάθεσιν τόπος ὁ [illegible] [τοῖς] [illegible] [ἐν τῷ] ἱερῷ herstellen zu sollen. Wo es an Raum fehlte, musste man ihn schaffen, eine Inschrift aus Pergamon II 256 ordnet Z. 8 [illegible] τῆς Ἀσκληπιοῦ εἰκόνος μετατεθείσης [illegible] geradezu die Beseitigung eines älteren Weihegeschenkes an. So mochte, wenn auch in wenig günstiger Aufstellung, manch altes Anathem im Heiligtume bleiben und von Glück sagen, wenn ihm nur das Schicksal der [illegible] nicht die seiner Bedeutung und dem Andenken des Stifters so viel gefährlichere μεταγραφή widerfuhr. Für diese Unsitte, die Dion von Prusa in

[1] Diog. Laert. VII 182; A. Milchhöfer in den Heinrich Brunn dargebrachten archäologischen Studien 37.

[2] So scheint mir notwendig zu lesen statt [illegible] der Rest eines zweiten Buchstabens, den Theresch nach dem Artikel verzeichnet [illegible] Le Bas. [illegible] 2097.

[illegible] vgl. CIA II [illegible] Z. 55; Inschrift von Iasos [illegible] Z. 41: [illegible] [illegible] und [illegible] [illegible] von Magnesia, herausgegeben von O. Kern (Sokolowsky, Mythographi graeci II 1 p. XX). Z. 7 [illegible] (nicht [illegible] nach v. Wilamowitz, Hermes 1895, 188) [illegible] [illegible].

[3] Der Herausgeber liest [illegible] und [illegible]

seiner Rede an die Rhodier[1] handmacht, wären Sammlungen aus den Schriftstellern und den erhaltenen Denkmälern erwünscht.

Es ist nur natürlich, wenn man grössere Weihegeschenke durch besondere Verfügung oder ausdrücklichen Wunsch gegen die Gefahren des μετάθεσις und μετεπιγραφή nach Möglichkeit zu schützen suchte.

Eine in dieser Hinsicht lehrreiche Inschrift, die etwa dem 1. Jahrhundert v. Chr. zuzutheilen sein mag, ist in unvollständiger Abschrift von P. Jamot und G. Deschamps im Bull. de corr. hell. 1891, 337 herausgegeben worden. Ich hatte sie im Winter des Jahres 1890 zu Hypata im Garten des Arztes Parnassos Mylonas aufgenommen; neuerdings hat sie Th. Homolle in dem letzten Jahrgange der Zeitschrift der französischen Schule 1897, 159 veröffentlicht. Die Inschrift steht auf einer vierseitigen Basis von 0·87 M. Höhe, 0·56 bis 0·64 Breite und 0·55 Dicke, die oben in der Mitte ein rundes Loch zeigt. Ich lese nach Abschrift und Abklatsch

Ῥήγη δὲ κα[ὶ] Θεὺς Ζήνωνος
οἱ γονεῖς Ἀμφίου Ἀμφίωνος
υἱοῦ Ἀθηναῖ [ς] καὶ Πεισιστράτω
ἐπηρέθησαν τὰ ἀναθέματα
μὴ [ἐ]ξεῖναι ἀμαθεῖσιν
καὶ ἀπ[ο]κατεγράφειν

Ohne auf die Abweichungen der älteren unvollständigen Abschrift von Jamot und Deschamps einzugehen, stelle ich den zunächst mitgetheilten Lesungen Z. 2 Ἀμφιόδου Θεσεύς und Z. 3 Ἀθηναῖ καὶ Πεισιστράτω gegenüber auf Grund meiner Copie und meiner Abklatsche fest, dass an ersterer Stelle der Buchstabe zwischen ο und ο nur μ gewesen sein kann, und dass an letzterer zwischen α und κ zwei senkrechte Linien sichtbar sind, die nur auf ι oder η bezogen werden können. In der zweiten Zeile macht das Verständniss und die Abtheilung Schwierigkeiten. Ἀμφίου als Genetiv zu γονεῖς zu ziehen scheint die Wortstellung zu widerrathen, dennoch ist und bleibt dies die annehmbare Auskunft. Man erwartet nach οἱ γονεῖς den Namen des Vaters, etwa begleitet von dem des Grossvaters, und den der Mutter, verständigerweise den ersten an erster Stelle. Dass die Eltern Ἀμφίου Ἀμφίωνος und dann eine zweite Frau genannt seien, ist unwahrscheinlich, schon weil Ἀμφίου als Frauenname nicht nachzuweisen ist. Alles wäre in Ordnung, stünde statt Ἀμφίου Ἀμφίωνος vielmehr Ἀμφίων Ἀμφίωνος da; doch wird man schwerlich einen solchen Irrthum annehmen wollen. Der Name zu Anfang der dritten Zeile ist zunächst nicht völlig deutlich, wie überhaupt die Oberfläche des Steines durch Verwitterung und tiefe Risse gelitten hat. Der fast viereckig erscheinende Buchstabe nach dem zweiten α kann wohl ein β sein, wie auch ρ in der siebenten Zeile eine fast viereckige Schlinge zeigt. Da die

[1] Dazu H. Weil, Revue de philologie 1897, 99. Lehrreiche Beispiele der μετεγγραφή oder μετεπιγραφή von Kaiserinschriften hat kürzlich E. Hula in unseren Jahresheften I, 17 beigebracht.

übrigen Zeichen sicher sind, ist [illegible] die einzig mögliche Lesung. Der Name ist selten; ich vermag ihn im Augenblicke nur in einer attischen Inschrift CIA III 686 und in Lukians Schrift [illegible] 4 (merkwürdigerweise gerade für Hypata) nachzuweisen. Sind in der nächsten Zeile die ersten Buchstaben auch sehr zerstört, so glaube ich mich doch bei der Lesung [illegible] beruhigen zu dürfen. Das Wort [illegible] ist bekannt, [illegible] dagegen neu. [illegible] fehlt bisher in unseren Wörterbüchern, begegnet aber in den Berliner Papyrusurkunden 236, 3. 238, I 20. 622, 4. Die Weihegeschenke, auf die sich der Text bezieht, haben augenscheinlich ausser der uns erhaltenen, die [illegible] lehrt, nur Fortsetzung ist, noch eine andere verlorene Inschrift getragen. Ich vermag über ihre Fassung nichts auszusagen. Wie die Nebenseiten zeigt auch die Rückseite der Basis, die ich seinerzeit nicht zu untersuchen vermochte, nach Homolles freundlicher Mittheilung keinerlei Inschrift.

ADOLF WILHELM



ZUR VERFASSUNGSGESCHICHTE VON SAMOS

Wir besitzen eine Reihe von Volksbeschlüssen von Samos, welche aus der Zeit nach der Rückkehr der vertriebenen Bevölkerung und Wiedererlangung der Selbständigkeit (322) stammen — die meisten aus den bald auf dieses Datum folgenden Jahren, einige auch aus viel späterer Zeit — und uns in wünschenswerther Weise über die verfassungsmässigen Einrichtungen der Insel unterrichten.[1] Die Hauptmasse darunter bildet eine Anzahl von Bürgerrechtsdiplomen; es erscheint von Wichtigkeit, die Formel ins Auge zu fassen, welche die Einreihung der Neubürger in die Abtheilungen der Bürgerschaft anordnet. Sie lautet im Wesentlichen übereinstimmend:

καὶ ἐπικληρῶσαι αὐτὸν ἐπὶ φυλὴν καὶ χιλιαστὺν καὶ ἑκατοστὺν καὶ γένος, καὶ ἀναγράψαι εἰς τὸ γένος, ὃ ἂν λάχῃ, καθάπερ καὶ τοὺς ἄλλους Σαμίους. C. Curtius a. a. O. n. 7. S. 22 ff.[2]

ἐπικληρῶσαι δὲ αὐτὸν καὶ ἐπὶ φυλὴν καὶ ἑκατοστὺν καὶ γένος καθότι καὶ τοὺς ἄλλους Σαμίους. C. Curtius Nr. 8 (S. 28) = Dittenberger Syll. Nr. 132. Michel Rec. Nr. 367.

καὶ ἐπικληρῶσαι αὐτὸν ἐπὶ φυλὴν καὶ χιλιαστὺν καὶ ἑκατοστὺν καὶ γένος, καὶ ἀναγράψαι αὐτὸν καθότι καὶ τοὺς ἄλλους Σαμίους. C. Curtius Nr. 9. S. 31 (= Michel Rec. n. 368), Athen. Mitth. IX. 196 (nach dem Herausgeber E. Fabricius mit C. Curtius, n. 11, S. 33 zu verbinden), verstümmelt in Athen. Mitth. IX. 194.

Die hier genannten Bürgerschaftsabtheilungen sind öfter behandelt worden;[3] am wichtigsten ist das Ergebniss, dass sie eine absteigende Gliederung des Volkes darstellen derart, dass die Phyle den weitesten Kreis, das *γένος* die engste natürliche Einheit bildet.[4] Dass sich ähnliche Volksabtheilungen (*χιλιαστύες, ἑκατοστύες*) auch in anderen Staaten finden, ist seit längerer Zeit bekannt,[5] und bietet daher auch hier nichts Auffallendes. Wohl aber ist eine andere Thatsache ganz singulär, dass in Samos die Neubürger in ein *γένος* eingelost wurden, eine Einführung, welche nicht blos, wie Jedermann weiss, Athen fremd blieb, sondern, so viel ich sehe,

[1] Zusammengestellt in meinen griechischen Volksbeschlüssen, S. 72 ff. Die wichtigsten sind von Carl Curtius, Inschriften und Studien zur Geschichte von Samos (Programm des Lübecker Catharineums, 1877) herausgegeben. Vgl. auch G. Gilbert, Griechische Staatsalterthümer II. 152.

[2] Die Urkunde ist sehr bekannt und häufig abgedruckt, bei Dittenberger Sylloge n. 119. P. Cauer Delectus[2] n. 507. Roehl, Inschriften des [illegible] n. [illegible] Michel, Recueil d'inscriptions grecques n. 366.

[3] Wilhelm Vischer, Kl. Schriften II. S. 151 ff. C. Curtius, a. a. O. S. 15 ff.

[4] Ad. Philippi, Beiträge zu einer Geschichte des attischen Bürgerrechtes, S. 11. C. Curtius, S. 25; Dittenberger, Anm. 7 zur Sylloge n. 119.

[5] Gilbert, a. a. O. II. S. 263. Hicks, Ancient Greek Inscr. of the Brit. Museum III. S. 69. Eduard Meyer, Geschichte des Alterthums II. § 204. Vgl. auch die Bemerkungen von Paton und Hicks, The Inscriptions of Cos zu n. 37 und 368 (in Prott, Leges Graecorum sacrae I. S. 21).

auch sonst in keinem griechischen Gemeinwesen nachzuweisen ist.[1] Einige Analogien dazu, die herbeizuziehen man zunächst versucht wäre, müssen bei näherem Zusehen fallen gelassen werden; es kommt vor, dass Neubürger allerdings nicht in ein γένος aber in eine πάτρα, welche mit Recht dem »Geschlechte« gleichgesetzt wird,[2] eingereiht wurden. Dies ist der Fall in Olymos nach der Urkunde bei Lebas-Waddington, Asie min. n. 334.[3] Allein, auch wenn man von dem jungen Alter dieser Inschrift — sie stammt wahrscheinlich aus dem 1. Jahrhundert v. Chr., sicher aus der römischen Herrschaft[4] — und von der Thatsache absieht, dass gerade um diese Zeit, wie andere Urkunden beweisen, die Bürgerschaftsabtheilungen von Olymos sich lockerten und Umgestaltungen ihrer Organisation erfuhren,[5] so hat man es doch immer mit einer Erscheinung zu thun, welche keine allgemeinen Folgerungen zulässt: der genannte Volksbeschluss enthält eine Vereinbarung zwischen den Gemeinden Olymos und Labranda über die Einlösung einer bestimmten Classe von Bürgern in die beiderseitigen Phylen und Patren, welche auf ein sympolitisches Verhältniss zwischen diesen Staaten schliessen lässt.[6] Eher könnte dafür ein in das 4. Jahrhundert v. Chr. zurückreichendes Bürgerrechtsdiplom[7] von Thasos in Betracht kommen (CIG 2160; darnach bei Bechtel, Inschr. des ionischen Dialekts, n. 72 und Michel, Recueil n. 354), in welchem bezüglich des Neubürgers verordnet wird: Z. 9 ff. [illegible] εἶναι δ' αὐτῷ καὶ [εἰς] πάτρην [illegible]. Allein auch da erheben sich Bedenken gegen einen Schluss auf ähnliche Verhältnisse wie in Samos. Ob die πάτρη auf der ionischen Insel Thasos den Verbänden desselben Namens, die Delphi ausgenommen, nur in dorischen Staaten

[1] Über die patrai kehrt ich [illegible] in Abtheilungen, in welche die Neubürger eingereiht wurden, bietet Szanto, Griechisches Bürgerrecht S. 54 ff. die nur den Demen von Byzanz bei Latyschev, Inscr. [illegible] [illegible] Pont. Eux. [illegible] n. [illegible] [illegible] hat (1 Letzteres kommt jetzt noch Michel, Rec. n. 535 V) [illegible] dem Erscheinen dieses Buches (1892) zu Tage gekommenen Inschriften, welche ich durchmustert habe, geben keine wesentliche Erweiterung unseres Wissens. Vgl. auch Alexander Pridik, De Cei insulae rebus, Berlin 1892 S. 59 ff.

[2] Die Stellung der πάτρα ist lange controvers gewesen. Nachdem noch Boeckh (Pindar I 2, S. 52) sie nicht klar aufgefasst und es für den einzelnen Fall unentschieden gelassen hatte, ob sie sich mit einem Geschlecht oder einer Phratrie decke, war es im Verlaufe von Buttmann (Mythologus II S. 310) zum ersten Male erfolgreich erwiesen, sie mit dem attischen γένος identisch zu halten. Für denjenigen Staat, wo die meisten urkundlichen Zeugnisse vorhanden sind, Rhodos, hat Schumacher (De republica Rhodiorum commentatio, p. 14 ff. Heidel.) — trotz Pridiks Widerspruch (a. a. O. 63, [illegible]) — gezeigt, dass sie dem γένος in Athen entsprechen. Auch in Delphi ist die als Unterabtheilung der Phratrie der Labyaden erscheinende πάτρα[illegible] gleichzusetzen (Bull. de corr. hell. XIX, p. 28).

[3] Vielleicht auch in Mylasa, Bull. [illegible].

[4] Judeich, Athen. Mitth. XIV S. 391; XV S. 261. Vgl. auch Cauer'sche Volksbeschlüsse S. 184 und Baresch im Rheinischen Museum XLIX S. 438.

[5] Vgl. Lebas-Waddington, n. 339 (= Michel n. 470) 338.

[6] Judeich, Athen. Mitth. XIV S. 388; in den Sitzungsber. der Wiener Akademie, Bd. 132 III S. 7 u. 9, welches einen Parallelfall behandelt, wo die Neubürger nur in die συγγένεια eingeführt.

[7] Die Zeitbestimmung nach den Erörterungen von Jacobs, Thasiaca (Berlin 1893) S. 16 ff. Bechtel setzt das Decret in die erste Hälfte des 3. Jahrhunderts.

vorkommen, völlig gleichzusetzen ist, erscheint als gewagt[1]; aber selbst wenn man sich für deren Charakter als γένη entscheiden sollte, so ist nicht zu vergessen, dass der Neubürger hier denselben nicht unmittelbar durch das Los zugewiesen ward, sondern sie gütlich zu seiner Aufnahme bestimmen musste und auf solche Art das Cooptationsrecht und damit der Charakter dieser Körperschaft gewahrt blieb.

Selbst wenn man die angeführten Fälle als analog anerkennen möchte, würde uns dann nicht der Verpflichtung entheben, der Frage nach den Ursachen dieser auffallenden Erscheinung gerade für Samos nachzugehen, denn ähnliche Institutionen können einen ganz verschiedenen historischen Ausgangspunkt haben. Es ist klar, dass eine solche Zulosung von Neubürgern der rechtlichen Natur eines γένος als eines geschlossenen Adelsgeschlechtes — wie wir es aus den letzten Erörterungen kennen gelernt haben[2] — auf das Schärfste widerspricht. In Athen kam es daher trotz aller Fortschritte der Demokratie niemals zu einer solchen Massregel. Dass Samos in dieser Beziehung eine Sonderstellung einnahm, ist bereits den früheren Forschern aufgefallen.[3] Sie haben dafür verschiedene Erklärungen aufgestellt, welche in dem einen Punkte übereinstimmen, dass zur Zeit, aus der die erhaltenen Psephismen stammen, die γένη von Samos nicht mehr ihre ursprüngliche Bedeutung gehabt haben können. Valerian von Schoeffer hat, wahrscheinlich gerade von dem von uns betonten Gesichtspunkte aus, dass die Neubürger niemals sonst in die Geschlechter aufgenommen wurden, die Ansicht aufgestellt,[4] dass die samischen Geschlechter den attischen Phratrien gleichzusetzen wären. Aber so schwer es ist, gegen eine Aufstellung zu polemisieren, die man nicht in ihrer genauen Begründung kennt — so springt deren Unmöglichkeit sofort ins Auge; die geschichtliche Entwicklung der griechischen Stammesverfassung lehrt, wie verschieden ein Geschlecht und eine Phratrie waren.[5] W. Vischer meint (a. a. O., S. 158), dass damals die samischen Geschlechter nicht mehr auf einem wirklich verwandtschaftlichen Zusammenhang beruhten, sondern nach Analogie eines solchen künstlich gebildet waren. Allein diese Definition entspringt einer unrichtigen und jetzt überwundenen Anschauung von dem Wesen eines γένος; wir wissen heute,[6] dass dasselbe durchaus nicht auf die Blutsverwandtschaft allein und in erster Linie begründet war

[1] Jacoby, a. a. O., S. 471 glaubt, dass sie dem attischen Demos entsprach. [Seit während des Druckes dieser Arbeit erschienen, dass auch in Milet τριηκάδες vorkommen (Revue de philol. XXI, 288 f. 427), so erscheinen aber die τριηκάδες als Unterabteilungen der Phratrien und können, wie der Name der Ὑλεῖς zeigt, nichts Anderes als Adelsgeschlechter gewesen sein.]

[2] Dittenberger, Hermes XX, S. 3 ff.; Töpffer, Attische Genealogie S. 1 ff. Dass diese Ergebnisse nicht bloss für die attischen, sondern für alle griechischen Geschlechter allgemeine Gültigkeit haben, versteht sich von selbst.

[3] W. Vischer, a. a. O. II, S. 138.

[4] In seinem russisch geschriebenen Buche über Bürgerschaft und Volksversammlung in Athen I (Moskau 1889). Ich kenne sie nur aus dem Citat bei Abr. Dobbk, a. a. O., S. 28.

[5] Allerdings hat auch Boeckh (a. a. O.) mitunter eine ähnliche Vermischung der Begriffe schuldig gemacht.

[6] Töpffer, a. a. O., S. 1 ff.

Was Vischer also von den samischen Geschlechtern sagt, gilt bis zu einem gewissen Grade von allen γένη überhaupt und nicht erst für die spätere Zeit. Carl Curtius nimmt hinwiederum an[1], dass durch die lange Verbannung der Samier der alte Familienzusammenhang vielfach zerrissen war und man daher bei der Rückkehr statt der gentilicischen eine genossenschaftliche Eintheilung des Volkes wählte. Ihm ist darin unbedingt Recht zu geben, dass es sich bei der Gliederung der samischen Phylen in Chiliastyen, Hekatostyen und Geschlechter um eine künstliche unhistorische Neubildung handelt: dies zeigt nicht blos der arithmetische Eintheilungsgrund, auch dass die γένη in die statistischen Abtheilungen eingereiht wurden, beweist eine vollständige Alteration ihres ursprünglichen Wesens, da nunmehr jeder Bürger ein zugehöriges Mitglied eines Geschlechtes sein musste. Allein es fragt sich, ob diese Umbildung in diejenige Zeit fällt, welche Curtius dafür für wahrscheinlich hält, in das Jahr 322. Man wäre versucht, die oben wiedergegebene Formel in dem von ihm herausgegebenen Decrete Nr. 8 heranzuziehen und sie als Zeugniss dafür zu verwenden, dass sämmtliche samische Bürger bei der Neuconstituirung des Staates den Bürgerschaftsabtheilungen durch das Los zugewiesen worden. Allein die Fassung der übrigen Beschlüsse zeigt, dass wir es hier mit einer ungenauen Ausdrucksweise zu thun haben — das Decret Nr. 8 ist überhaupt nachlässig abgefasst und die einzelnen Bestimmungen bunt durcheinandergewürfelt — und dass die Anlage der Neubürger mit den übrigen Samiern auf die Einschreibung in die Bürgerregister (oder vielmehr, wie aus C. Curtius Nr. 7 hervorgeht, in die Register der γένη) begründet ist. Dafür, dass die Neugliederung der Bürgerschaft in ältere Zeit zurückreicht, fällt nicht blos die Thatsache ins Gewicht, dass die Samier nach ihrer Rückkehr geflissentlich an die früheren Einrichtungen des Staates anknüpften[2], sondern auch, dass sie, falls sie damals zu einer völligen Neuconstituirung schritten, gar kein Interesse daran gehabt hätten, gerade die γένη künstlich neu zu formiren und zur Grundlage der gesammten Landtheilung zu machen; in den übrigen Staaten, wo eine ähnliche mathematische Gliederung vorkommt, ist dies, wie bereits bemerkt, auch nirgends der Fall gewesen.

Man wird daher an ein anderes Ereigniss der samischen Geschichte denken müssen, um diese merkwürdige und singuläre Erscheinung zu erklären; sie ist uns verständlich als bestimmte und beabsichtigte Reaction gegen die ursprüngliche gentilicische Form des Staates. Nun ist es bekannt, dass die Oligarchie in Samos ungewöhnlich lange Dauer hatte; die Insel war bis zum Jahre 440 — oder 439, ihrem Abfall und der darauf folgenden Bewältigung durch Athen[3] — Sitz einer

---

[1] a. a. O., S. 89; vgl. [illegible] a. a. O., S. 114.

[2] Trefflich hervorgehoben von Foucart, Mémoire sur les colonies athéniennes au cinquième et au quatrième siècle 425. 426.

[3] Letzteres ist wahrscheinlich erst in das Jahr 439 zu setzen; vgl. W. Bauer, De [illegible] aliquot [illegible] peculiarem [illegible] (Diss. Berol. 1891), S. 11 ff.

strengen Adelsherrschaft der Geomoren (über letztere vgl. Thuk. VIII 21; Plutarch Quaestiones graecae c. 57). Die Nachricht, welche Plutarch an eben angeführtem Orte über deren Sturz mit Hilfe von megarischen Kriegsgefangenen gibt, kann nicht datirt und überhaupt nicht für die Geschichte nutzbar gemacht werden.[1] Frühestens also bis 440 sind die γεωμόροι in Samos die herrschenden Adelsgeschlechter geblieben. Die Aufeinanderfolge der Regierungsformen in der nachfolgenden Zeit ist von Busolt in glücklicher Weise aufgestellt worden:[2] nach der Bezwingung von Samos wurde daselbst die Demokratie eingerichtet, welche zwischen den Jahren 424 und 412 wieder der oligarchischen Herrschaft wich, bis endlich 412 der Hauptschlag gegen letztere erfolgte und an ihre Stelle endgiltig die Demokratie trat, die bis zur Vertreibung der Bevölkerung durch Lysander (404) dauerte und mit deren Rückkehr (wohl 394) von Neuem aufgelebt sein wird. Ob nun bereits im Jahre 439 zu so einschneidenden Massregeln wie einer Umgestaltung der Geschlechterverfassung geschritten wurde, ist zweifelhaft; ich halte es nicht für wahrscheinlich, denn wenn auch damals ein Theil der Geomoren vertrieben wurde, der sich bekanntlich in Anaia festsetzte, so wird doch die Hauptmasse derselben zurückgeblieben sein und auch eine gewisse Stellung im Staate behauptet haben; denn nur so erklärt es sich, dass sie später, jedenfalls mit Zulassung von Seiten der Athener (Duncker a. a. O.), wieder die Zügel der Regierung in die Hand bekamen. Dagegen würde die Situation im Jahre 412 sehr gut zu einer radikalen Aenderung des samischen Gemeinwesens passen.[3] Thuk. VIII 21: *Καὶ ὁ δῆμος ὁ Σαμίων ἐς διακοσίους μέν τινας τοὺς πάντας τῶν δυνατωτάτων ἀπέκτεινε, τετρακοσίους δὲ φυγῇ ζημιώσαντες, καὶ αὐτοὶ τὴν γῆν αὐτῶν καὶ οἰκίας νειμάμενοι, Ἀθηναίων τε σφίσιν αὐτονομίαν μετὰ ταῦτα ὡς βεβαίοις ἤδη ψηφισαμένων, τὰ λοιπὰ διῴκουν τὴν πόλιν, καὶ τοῖς γεωμόροις μετεδίδοσαν οὔτε ἄλλου οὐδενός, οὔτε ἐκδοῦναι οὐδ' ἀγαγέσθαι παρ' ἐκείνων οὐδ' ἐς ἐκείνους οὐδενὶ ἔτι τοῦ δήμου ἐξῆν.* Eine beträchtliche Zahl der samischen Adeligen wurde damals getödtet oder vertrieben und ihres Besitzes beraubt; denjenigen, welche zurückblieben, wurde das Recht der Epigamie mit der übrigen Bevölkerung entzogen. Was dies besagen will, ist unmittelbar klar, wenn man sich erinnert, dass die Epigamie zu den wesentlichsten Bestandtheilen des vollen Bürgerrechts gehört: die Geomoren wurden also zu Bürgern minderen Rechtes herabgedrückt und ihnen jedenfalls auch alle Amtsfähigkeit — vielleicht auch die Theilnahme an der Gemeindeversammlung — entzogen, worauf übrigens Thukydides' Ausdruck hinweist (καὶ τοῖς γεωμόροις

[1] Susemihl, Griechisches Bürgerrecht, S. 200 ff. Die §§. 54—57 der Quaest. gr. stammen aus einer samischen Politie, wahrscheinlich derjenigen des Aristoteles, denn 54 und ganz in dessen ätiologischer Art gehaltene bemerkenswert ist, dass in § 55, wo eine Episode aus der Vorgeschichte mitgetheilt wird, [illegible] und in § 57 selbst wird des Gebäudes (βουλευτήριον) gedacht, das zur Erinnerung an die Befreiung von der Oligarchie errichtet ward.

[2] Griechische Geschichte III 1. S. 535, n. 2. Eine ähnliche Behauptung sprechen vor ihm bereits Krüger Dionysii Hal. Historiographica, S. 319 und M. Duncker Geschichte des Alterthums Neue Folge II. S. 112 ff. aus.

[3] CIA I. 55 ist leider zu verstümmelt, als dass es unsere Kenntniss bereicherte.

περιελόντες εἶτα ἔδοσαν ὀλίγοις.) Die bisher geltende Ordnung war also geradezu umgekehrt: an Stelle eines minderberechtigten Demos trat ein minderberechtigter Adel, ja das Regiment der Oligarchen scheint noch gemässigter gewesen zu sein, da es die Epigamie mit den Mitgliedern des Demos zugelassen hatte.[1] Zu einem so scharfen Vorgehen würde eine neue Eintheilung der Bürgerschaft vorzüglich passen, welche einfach von dem Gesetze der Zahl ausging und mit allen ererbten Rechten völlig aufräumte: die γεωμόροι sämmtlicher Vollbürgerrechte entkleidet und wahrscheinlich auch vermehrt, sowie neu abgetheilt, so dass sie mit den früheren Geschlechtern kaum mehr als den Namen gemeinsam hatten, der aber bezeichnender Weise beibehalten wurde, und was damit jedenfalls in Zusammenhang stand: auf diese neuen »Geschlechter« wurden auch die Gentil-Sacra und die Priesterthümer der bisherigen adeligen Verbände übertragen und den Bürgern ohne Unterschied zugänglich gemacht. Diese grundstürzenden Neuerungen, die gründlichste Zerstörung des Geschlechterstaates, welche wir für Griechenland kennen, gingen also weit über das hinaus, was selbst ein so durchgreifender Reformator wie Kleisthenes ins Werk gesetzt hatte; die Geschlechter liess er bekanntlich unangetastet (Aristoteles Ἀθπ. πολ. c. 21, 6). Sie erklären sich aus der Schärfe der Gegensätze, welche die lange währende Adelsherrschaft und die darauf folgenden Schwankungen im Kampfe der Parteien hervorgerufen hatten, und andererseits lassen sie es begreifen, dass es bald wieder zu oligarchischen Umsturzversuchen kam (Thuk. VIII, 63. 73). Im 4. Jahrhundert, in den rund 50 Jahren, da sich Samos bis zur Besitznahme durch Athen (365) wieder der Selbständigkeit erfreute, werden sich die früheren Gegensätze ausgeglichen haben und die Abkömmlinge der alten Familien in den Genuss des vollen Bürgerrechts gelangt sein; die einmal eingeführte Gliederung des Volkes blieb aber bestehen.

[1] Grotes Urtheil in diesem Punkte (History of Greece[2] VII, (p. 220) entspricht nicht den Thatsachen.

HEINRICH SWOBODA



EINE SCHÜLERLISTE DER NEUEREN AKADEMIE (Taf. XII)

Mit den Vorarbeiten für die Darstellung von Platos Leben beschäftigt, greife ich wieder nach einigen allzulange vernachlässigten Blättern. Es sind dies solche Columnen des herculanischen Papyrus Nr. 1021, die bisher theils überhaupt nicht, theils nur sehr unvollständig bekanntgemacht wurden, und die angeschlossene Schülertafel. Der Papyrus enthält, wie die Fachmänner wissen, den Abriss einer vorzugsweise äusseren Geschichte der platonischen Schule von ihrem Beginne bis zur Lebenszeit des Verfassers, der kein Anderer ist als der vielschreibende Epikureer Philodem. Dem im ersten Bande der Herculanensium voluminum quae supersunt collectio altera (fol. 162—197) veröffentlichten, zuerst von Spengel durchmusterten (Philologus 2. Suppl.-Band, Heft 5, Göttingen 1863), dann von Bücheler meisterlich bearbeiteten Stücke der *Φιλοσόφων σύνταξις* Philodems (Greifswalder Univ.-Progr. 1869/70) ist seither ein Zwillingsbruder erstanden in dem die Geschichte der Stoa behandelnden Theile jenes Werkes, den Comparetti (Papiro Ercolanese inedito 1875) veröffentlicht und wir in der Jenaer Lit.-Zeitung desselben Jahres eingehend besprochen haben. Die Eigenart jenes epikureischen Compendiums der Philosophen-Geschichte ist nunmehr allen, die sich für den Gegenstand interessiren, sattsam bekannt. Einer ihrer hervorstechendsten Züge ist die der Lebensgeschichte der Schulhäupter angeschlossene, mitunter ausführlicher Verzeichnisse der namhaftesten Jünger, die aus Specialgeschichten der einzelnen Schulen geflossen sein und im letzten Grunde auf urkundliche Aufzeichnungen zurückgehen müssen.

Indem ich die Bearbeitung der noch ausständigen Bestandtheile des Index Academicorum (vgl. Philodem und die ästhetischen Schriften der herculanischen Bibliothek S. 83 ff. Wiener Studien IV 102—120 und Philosophische Aufsätze









HERCULANISCHER PAPYRUS N° 1021.

Eduard Zeller gewidmet S. 141—149) einer sehr nahen Zukunft vorbehalten, begnügen wir uns für heute damit, die darin enthaltene Liste der Schüler des Karneades den Fachgenossen vorzulegen, zumal den fast ohne Lücke restaurirbaren Schluss des Verzeichnisses. Dieselbe beginnt nämlich Col. 22 unten mit den Worten μν(ή)μης δ' (ἀ)ξίους παραδέδωκεν γεγον(έν)αι Ζήνωνα Ἀλεξανδρ(έ)α, ὃ καὶ σχεδὸν ἀναγ(ρ)άψας, αὐτὸ καὶ πρὸ αὐτ(οῦ μετ)αλλάξας. τούτων δὲ καὶ τ(ῶ)ν ὑπομνημάτων ἀπο(γ)ραφομένων [illegible] ἐπὶ τ(ῶν) ἄλλων ἐξ(ετά)ζ[illegible]. Der Sinn der verstümmelten Stelle kann kaum ein anderer gewesen sein, als dass Karneades, der in Betreff der übrigen Verfasser von Nachschriften mit scharfer Kritik so rasch bei der Hand war, von dem aus dem Nachlass jenes Zenon auftauchenden Collegienheft in hohem Masse befriedigt oder betroffen war. Es folgt Ζηνόδωρος Τύριος (ι)[illegible](ι) —, worauf man unter den widerspruchsvollen Zeichen der beiden Abschriften einen Ἀ(γ)α(θ)οκλ(ῆ)ς Α(ἰ)γυπτ(ιο)ς mehr ahnen als erkennen kann. Dann Ἄρειος Τεγεάτης ὁ καὶ (ἀ)ξ[illegible] (ἀν)αγρά(φ)ει,[1] ἐκ τῶν σ(χο)λῶν [illegible] καὶ [illegible] Ἀγαθίων Τύριος, οἱ [illegible] Χα(ρ)μάδα(ς), (Ἀ)ντίπατρ(ος) Ἀλε(ξ)ανδρεύς, [illegible] Ἱ(έ)ρων, Ὀλυμπικὸς, [illegible] [illegible] [illegible] (Μ)ν(ή)σαρ(χ)ος.

Doch ich verlasse diese Trümmer, um mich dem ungleich vollständiger erhaltenen Schlusse der Liste zuzuwenden, der die zweite Hälfte der Col. 23 neben der ersten der Col. 24 einnimmt und überdies in dem unteren Theile der Col. 3a eine Ergänzung findet, wo fast sicherlich ein Nachfolger des Karneades den Anlass bietet, um (wie bereits Bücheler erkannt hat) dieselben Personen auch als Jünger des späteren Schulhauptes wieder anzuführen. Obgleich der Original-Papyrus, wie mir ein Versuch der Nachprüfung gelehrt hat, zu den am schwersten entzifferbaren Stücken der Sammlung gehört und daher kaum eine Zeile ohne schwere Entstellungen copirt worden ist, so lässt sich doch hier durch Combinirung der zwei, beziehungsweise (wo Col. 3a ergänzend eingreift) der vier Apographa ein recht umfangreiches Stück so weit herstellen, dass nur sehr wenige zweifelhafte Lesungen übrigbleiben. Mitbürger und Landsleute nebeneinander gestellt, mitunter auch getrennt, so dass wohl, da es an einer alphabetischen Anreihung ganz und gar fehlt, kaum eine andere Annahme übrigbleibt, als dass der Herkunft aus den Schulmatrikeln gemäss ein chronologisches Anordnungsprincip nach Jahrgängen vorwaltet, welches nur gelegentlich durch das locale durchkreuzt wird. Wer übrigens diese Liste mit dem vergleicht, was Bücheler im ersten Anlauf dem unzulänglichen Neapeler Apographum abgewonnen hat, wird den Scharfsinn und die Sachkunde des ausgezeichneten Kritikers von Neuem bewundern lernen.

Εὐκλείδης καὶ Ξενοκλῆς καὶ [illegible] καὶ Ἡρόδοτο(ς) καὶ Σωσίστρ(ατος) Νι(κ)ομ(η)δεῖς, [illegible] [illegible] E(ὐ)κλείδης Πάφιος, Κράτιππος [illegible] [illegible] Τύριος, Πάμφιλος ἀπὸ Μαι(ά)νδρου Μάγνης, Ἀπολλώνιος Βαρκαῖος, Νικόστρα(τ)ο(ς) Ἀλεξανδρεύς, [illegible] Ἡρ(ακλεώτης), (Νέσ)τωρ [illegible] [illegible] Σολε(ύ)ς, Δη(μ)ήτριος [illegible] καὶ

(Ἰ)ππος Ἀρ(ι)στ(ων), (Ἀλέ)ξ(αν)δρος, Διοτι(μ)ος, Παις Ἀπολ(λο)δ(ωρ)ος Ἀπορκης ἐξ (Σ)ιδη, Δια καὶ Θέων (Ἀ)θ(ηνα)ιος, Γαζ(αιο)ς Ἱππαρχος Σαλ(αμ)ι(νιος), Σωσικράτης Ἀ(λ)εξ(α)νδρευ, Ζωι(λο)ς (oder Ζηνόδωρος?) Κυπρ(ιο)ς. Ἡρακλ(ε)ιδης (Σιδ)ωνι(ο)ς ... καὶ πρότερον (ἄλλων τιν)ῶν ἀκούσας, ὡς Ἀντίπ(ατρ)ος καὶ Ἀ(πολλ)οδώρου παρ(α)κ(αθ)ε(ι)ς (ὅ) δ(ὲ) Ἀπολλόδωρος ἐκ τύχ(ης) (oder ἀπὸ τοῦτο?) (Κ)ρατ(η)ς παρ(α)τ(ε)λ(ων) ἐπ(ιστολ)ὴν (μετ' α)ὐτοῦ

Die am wenigsten gesicherten dieser Namen sind Kratalu, weil hier die Apographa gar zu weit auseinandergehen (Col. 23 Z. 5 v. u. in N KO.AI.ΑΛΟΣ, in O KO ICAΛOC, Col. 32 nur in O KPOTAΛ(T)) und Menter, weil für die ersten drei Buchstaben der Raum kaum ausreicht. Es hat mich die Erinnerung an Laert. Diog. IV 63 zu der Vermuthung geführt, dass der dort genannte Karneades-Schüler Mentor aus Bithynien mit dem hier aufgeführten [illegible] aus Nikaea identisch sei. Der Hilfshypothese, der Schreiber möge einige Buchstaben ausgelassen und wohl über der Zeile nachgetragen haben, erwächst aus den gleichen Vorkommnissen Col. 22 unten und Col. 23 oben eine unverächtliche Stütze. Der einzige völlig neue Personenname Ἀγαθεῖνος muss wohl als Verkürzung aus Ἀγαθεινος aufgefasst, diese Namensform aber einem Ἀγαθόκλης (vgl. Ἀγαθοκλῆς) gleichgesetzt werden, wobei die Vocaltrübung im Namen eines Tyriers an ähnliche Vorkommnisse in judengriechischen Inschriften erinnert.

* Die Zeichen EYNOC nahe am Zeilenende in O von 2 m (ἀν εὐγενῶς, der viel zu Zeile fehlen) in N gänzlich, doch mag in dem über der Zeile geschriebenen YAPHC (Apographa enthalten und eben dieses herzustellen sein. Dass auf die Buchstaben aus den Vorlesungen des Karneades so grossen Gewicht gelegt wird, erklärt sich aus dem Umstande, dass dieser selbst keinerlei Schriften verfasst hat (vgl. Laert. Diog. IV 65 [illegible] φέρεται δ' αὐτοῦ ἐπιστολαί [illegible] τὰ δὲ λοιπὰ αὐτοῦ οἱ μαθηταὶ συνέγραψαν· αὐτὸς δὲ κατέλιπεν οὐδέν).

THEODOR GOMPERZ.



ZUM LYKISCHEN MUTTERRECHT.

Die berühmte Stelle bei Herodot I, 173 über die Existenz des Mutterrechtes in Lykien berichtet nicht nur, dass zur Bezeichnung des Individuums der Mutter statt des Vaternamens verwendet wurde, sondern auch dass der Stand der Mutter für die Vollbürtigkeit des Kindes entscheidend war: dass das Kind einer lykischen Bürgerin und eines Sclaven Vollbürgerrecht hatte, während das eines Bürgers und einer Fremden oder Concubine kein Bürgerrecht besass. Die Thatsache ist nicht zu bestreiten, sondern in Zusammenhang mit anderen Nachrichten zu bringen. Der eine Theil des Berichtes, dass die Kinder eines Bürgers, die mit einer Nichtbürgerin, sei es Fremde, Concubine oder Sclavin, gezeugt wurden, nicht vollbürtig waren, ist nicht auffällig; eine solche Bestimmung ist auch ohne Mutterrecht verständlich, ja im Ganzen und Grossen für die griechische Welt Regel gewesen. Der umgekehrte Fall, dass eine Bürgerin ein Kind von einem Sclaven hatte, — denn nur diesen Fall und nicht etwa die Verbindung einer Bürgerin mit einem freien Nichtbürger erwähnt Herodot — ist insoferne, eine förmliche Eheschliessung vorausgesetzt sollte, in den ausgebildeten griechischen Verfassungen unmöglich, insofern keine Ehe statthatte; ist das Kind sonst zweifellos ein Bastard.

Nicht so in primitiven Gesetzgebungen. Das Recht von Gortyn sieht wenigstens ausdrücklich den Fall vor, dass Kinder aus der Ehe von freien Frauen und Sclaven entsprossen, und trifft die Bestimmung, dass der Stand der Kinder dem Hause folgt: dass sie also frei sind, wenn der Sclave ins Haus der freien Frau, dass sie Sclaven sind, wenn die Frau ins Haus des Sclaven gezogen ist (Recht von Gortyn VI 55 ff.). Aehnliche Grundsätze finden sich auch sonst. Vgl. Zitelmann im Commentar zum Recht von Gortyn S. 65 f. Auch diese Bestimmung setzt das Mutterrecht nicht nothwendig voraus, wie denn auch das gortynische Gesetz sonst keine Spur des Mutterrechts bewahrt hat. Aber sie erinnert allerdings an eine verbreitete, wenn nicht die einzige Form des Mutterrechtes, aus der sie sich entwickelt haben muss. Es ist nämlich eine gewöhnliche Entwicklung, dass dort, wo der Ehemann ins Haus der Frau gezogen wird, Mutterrecht, dort, wo die Frau dem Manne folgt, Vaterrecht gilt, was aus wirthschaftlichen Gründen leicht erklärt werden kann. Vgl. Brentano, Zeitschrift für Social- und Wirthschaftsgeschichte I, S. 138 f., wo auch die anthropologische Literatur verzeichnet ist. Ein Ueberrest dieses Mutterrechtes ist es, wenn das Haus der Mutter noch die Fähigkeit hat, frei zu machen. Ueber den Stand der Kinder von freien Vätern und unfreien Müttern enthält das Recht von Gortyn keine Bestimmung.

Es ist nicht sicher, dass jemals ein allgemeines Mutterrecht existirt hat, und wenn es der Fall war, müssten wir es in eine Zeit setzen, die auch für Lykien weit hinter der für Herodot beobachtbaren lag. Dass aber das primitive Mutter-

recht sich länger erhalten hat, ist glaublich, dass es in dem Rudimente der Bestimmung des Standes der Kinder in Gortyn bis über die Zeit des Herodot hinaus bestanden hat, erwiesen. Mehr aber als das Recht von Gortyn bestimmt, scheint auch für Lykien nicht verbürgt zu sein. Wenn Herodot auch allgemein von der Verbindung einer bürgerlichen Frau mit einem Sclaven spricht, so kann doch sehr wohl die Einschränkung bestehen, dass der Sclave ins Haus der Frau gezogen sein muss. Denn es handelt sich hier nicht um eine blos freie Frau, sondern um eine Bürgerin (ἀστή) und um Kinder, die nicht blos frei, sondern auch *πολῖται* sind. Wird also, wenn eine Vereinigung einer Bürgerin mit einem Sclaven zu Stande kam, aus wirthschaftlichen Gründen der besitzlose Sclave in das Haus der Bürgerin gezogen, und der umgekehrte Fall selten vorgekommen sein, so muss die flüchtige Notiz Herodots diesen letzteren nicht berücksichtigt haben. Wir dürfen daher für Lykien ungefähr den gleichen Rechtszustand hinsichtlich des Standes der Kinder von freien Müttern wie in Gortyn voraussetzen und so das lykische Mutterrecht aus seiner Isolirung lösen. Es bleibt freilich noch der erste Theil der herodoteischen Nachricht auf seine unbedingte oder bedingte Richtigkeit zu prüfen, dass in Lykien der Mutter- statt des Vaternamens zur Bezeichnung gewählt wurde. Doch fehlt hier noch das Material, um die Fragen für die älteste zugängliche Zeit zu lösen.

EMIL SZANTO

DAS TROIASPIEL UND DIE TRIBUNI CELERUM.

In der im Corpus des Galenos überlieferten Abhandlung περὶ Πείσωνα περὶ τῆς θηριακῆς βιβλίον, deren Abfassung nicht vor das Jahr 198 zu setzen ist (J. Ilberg Rhein. Mus. N. F. LI S. 193 f. Anm. 6), heisst es c. 1 (XIV p. 212 ed. Kühn) ἐπεὶ γάρ τοι τῶν παίδων ὁ φίλτατος, τὴν περὶ τὸ στρατεύεσθαι διδάσκων ἔργῳ ἐκ νέας τοῦ ... ἐπιδείξεις καὶ ... ἱερουργίας ... καὶ ... Τροίαν ... ἐφ᾽ ᾗ δὴ καὶ ... , ... καὶ ... τοῖς ... καὶ αὐτοῖς ἐπιτελεῖ. Die hier gegebene Schilderung von Evolutionen der vornehmen römischen Knaben zu Pferde, welche mit einem Tanze verglichen werden, hat Friedlaender bei Marquardt St. V. III² S. 526 Anm. 5 mit Recht auf die Produzierungen jenes altitalische Reiterspiel, über dessen vorgeschichtliche Anfänge eine akademische Untersuchung Otto Benndorfs lichtvolle Klarheit gebreitet hat.[1] Bei dieser Veranstaltung, deren ausgesprochen religiösen Charakter der Verfasser betont, hatte der noch in sehr jugendlichem Alter (p. 212 ἀπαλός) stehende Sohn des Adressaten Piso, eines vornehmen Mannes und gewesenen Magistrates (p. 294: ἐνδόξως ἐν ἀρχαῖς ...) — wahrscheinlich ein Calpurnius Piso und vielleicht mit dem Consul des Jahres 175 (Prosopogr. I. p. 285 n. 242) identisch — die Stellung eines ἐφεστηκὼς ... ἀρχηγός, eines publicus sacerdos inne. An der handschriftlichen Ueberlieferung, statt welcher Friedlaender ἱερουργία vorschlug, ist bei richtiger Deutung nichts zu ändern. Beispiele für den activen Gebrauch von ἐφεστηκώς (soll nicht ... wirkend) bietet Hase im Stephanus Thesaurus u. d. W. Es gilt eine öffentliche sacrale Function, deren Bezeichnung an sich auf einen Zusammenhang mit dem Reiterspiele der Troia hinweist, nämlich die der tribuni celerum.

Von den Gliederungen dieser Tribunen, welche nach der Anschauung der augustischen Zeit die Führer der celeres, das ist der drei von Romulus aufgestellten Reitercenturien waren (Mommsen St. R. III³ S. 177; vgl. II³ S. 193 f. III S. 106 Anm. 4. S. 108. Römische Geschichte I⁸ S. 71 Anm. S. 784 Anm.), gibt Dionysios von Halikarnass II 64, 3 nur unzulängliche Kunde, nach ihm übertrug König Numa ... ἱερουργιῶν ἐπιτελεῖν) τοῖς ἡγεμόσι τῶν κελερίων ... καὶ γὰρ οὗτοι ... ἱερουργίας ἐπιτελεῖν. Den Fortbestand oder richtiger die Erneuerung

---

[1] Zuerst erschienen als Anhang zu Bildungen alten römischen Spiele und der Publicistik in den Sitzungsberichten der Wiener Akademie, phil.-hist. Classe CXXIII (1890), III Abh. S. 47—55, neu abgedruckt in Wolfgang Reichels Schrift »Ueber homerische Waffen«, Abhandlungen des archäologisch-epigraphischen Seminares der Wiener Universität XI S. 133—139. Sonstige Literatur über das Troiaspiel bei Benndorf, Abh. S. 133, Anm. 1; Gardthausen, Augustus II 1 S. 162 Anm. 28. II 2 S. 519 Anm. 5; dazu noch L. A. Hubelius, De educatione et institutione apud Romanos, Utrecht 1867, p. 128 ff.; Müller-Deecke, Die Etrusker II² S. 121 Anm. 101; Grasberger, Erziehung und Unterricht III S. 119. 496 ff.; Zeidler K. ..., Die Trojaburgen Nordeuropas, Glogau 1893; E. Ewald, Philologus LIII (1894), S. 738 ff.

der tribuni celerum als rein sacrale Würde unter Augustus bezeugt ihre noch näher zu erörternde Erwähnung in den praenestinischen Fasten zum 19. März (Mommsen St. R. III, S. 18 Anm. 1. S. 177 Anm. 4. Marquardt-Wissowa, St. V. III² S. 422. 435. Anm. 4). Die ihnen von Numa übertragenen ἱερουργίαι bestanden, wenn unsere Deutung der dem Galen zugeschriebenen Worte das Richtige trifft, wenigstens nach der Auffassung der Kaiserzeit vorzugsweise oder ausschliesslich in der Veranstaltung und Aufführung der Troia. Damit wäre dann auch der unter Anderen von Otto Gilbert (Geschichte und Topographie der Stadt Rom II. S. 404 f. Anm. 2 (vgl. S. 140 f. Anm. 1) unternommene Versuch beseitigt, die tribuni celerum zu den erst von Augustus organisierten Sevirn der sechs turmae equitum Romanorum, welche sich an der nur von vornehmen Knaben gerittenen Troia niemals betheiligten (Mommsen St. R. III. S. 524. Anm. 7; R. g. d. A.² p. 57. Anm. 2), in Beziehung zu setzen (dagegen auch Mommsen, Römische Geschichte I⁸ S. 784. Anm.). In der That war die Troia, wie sowohl die Bezeichnung als ἱερὰ ἱπποδρομία bei Plutarch Cato min. 3 und als Troiae lusus sacrum bei Servius, Troades v. 782 (s. u.), als auch die Ausdrucksweise der angeblich galenischen Schrift (ἔθει [illegible] ἐπιτελεῖν) beweist, ihrem eigentlichen Wesen nach ein religiöser Ritualact, etwa dem Saliertanze vergleichbar, welchen z. B. Lukian περὶ ὀρχήσεως 20 (ὄρχησιν) σεμνοτάτην τε ἅμα καὶ ἱερωτάτην nennt, und unterschied sich dadurch von anderen circensischen Vorführungen, welche nur durch ihre Veranlassung mit dem Cultus zusammenhingen. Selbstredend ward die sacrale Bedeutung, die Troia auf ganz bestimmte gottesdienstliche Anlässe beschränkt, daneben wurde sie seit Sulla (Plutarch Cato min. 3: Σύλλας τὴν παιδικὴν καὶ ἱερὰν ἱπποδρομίαν ἣν καλοῦσι Τροίαν ἐπὶ θέαις διδάσκων) namentlich unter Augustus und den julisch-claudischen Kaisern sehr häufig als blosses Schaustück bei den Circusspielen aufgeführt[1], womit die tribuni celerum sicherlich wohl nichts zu schaffen hatten.

Nach Dionysius hat bereits der älteste römische Kalender, welcher auf Numa zurückgeführt wurde, einen oder mehrere feststehende (τεταγμένας) Tage verzeichnet, an welchen Culthandlungen der tribuni celerum stattfanden. Andererseits lehrt das eingangs angeführte Zeugniss (ἐν αἷς καὶ ἱππικὸν ἀγῶνα καὶ ὄρχησιν ἀνυμ[illegible] ἀγομένην [illegible]), dass noch gegen Ende des 2. Jahrhunderts n. Chr. eine obliga-

[1] Vgl. Anton Goebel, De Troiae ludo, Programm des Gymnasiums zu Düren 1852; Franz Rauch, De ludo Troiae, Jahresbericht des Gymn. zu Jena 1882, p. 5. 11. Wie bei den Saecularspielen des Claudius im Jahre 47 (Tacitus ann. XI. 11: sedente Claudio circensibus ludis, cum pueri nobiles equis ludicrum Troiae inirent), wurde wahrscheinlich auch bei der augustischen Saecularfeier im Jahre 737/17 der ludus Troiae von den drei Turmen der vornehmen Knaben, zu welchen die bei Horaz c. saec. v. 37 f. als Begründer der Herrschaft Roms gepriesenen Ilia turmae wieder auf [illegible] (vgl. Dähinger a. a. O. S. 33), zur Darstellung gebracht. Auf die zum ludus Troiae sich in einer ausführlichen Schilderung bezeichneter Productionen in den Acta (Eph. ep. VIII, p. 233), Z. 164 beziehen: pr[illegible] pompa praelata [illegible] — — — wozu Mommsen p. [illegible] bemerkt: sponsi[illegible] quorum intellegentia partim obscurum est, ad circenses XXVII lorum pertinere sed [illegible] videntur [illegible] Zu der hier vorliegenden Verbindung von circenses mit einem venatio und dem ludus Troiae vgl. Sueton Caius 18, divus Claudius 21.

troische, weil rituell vorgeschriebene Vorführung der Troia und zwar unseres Erachtens unter Leitung der tribuni celerum stattfand. Näheres über eine derartige wahrscheinlich als einzige dauernd festgehaltene jährliche Feier scheint sich aus der Verbindung zweier Nachrichten zu ergeben, welche nach unserer Meinung eine Bestätigung unserer Ansicht enthalten, als sie in Beziehung auf dasselbe Fest die eine das Troiaspiel, die andere wenigstens eine Assistenz der tribuni celerum erwähnt. Bei Seneca Troades v. 781 Bothe (787 Peiper) und ff. beklagt Andromache das Los des kleinen Astyanax:

> nec stato lustri die
> sollemne referens Troici lusus sacrum
> puer citatas nobilis turmas ages,
> non inter aras mobili velox pede
> reboante flexo concitos cornu modos
> barbarico prisco templa saltatu coles.

Der hier als Führer der Turmen bei der Troia fungierende puer nobilis ist offenbar als der troische Vorgänger des römischen tribunus celerum gedacht; das lustrum, welches der Dichter durch die Zurückverlegung in die troische Vorzeit wohl als den ältesten Anlass für die Geltbarhaltung der Troia (Troici lusus sacrum) kennzeichnen will, kann als jährlich wiederkehrender status dies (Marquardt-Wissowa, St. V. III², S. 455, Anm. 3) selbstverständlich nicht die censorische Lustration sein, wie Rasch a. a. O. p. 8 meinte. Im Anschlusse an die Troia, möglicherweise als Bestandteil der nämlichen Feier schildert Seneca v. 784 ff. den hier ebenfalls auf troischen Ursprung zurückgeführten gottesdienstlichen Tanz der Salier. Unter den nicht zahlreichen lustra, welche gleichzeitig feriae statívae sind, kann es doch wohl nur ein Fest zu Ehren des Mars sein, auf welches der kriegerische Aufzug der Knaben zu Pferde — vielleicht im Vereine mit den Saliern — passt, also wahrscheinlich eines der beiden armilustra am 19. März und am 19. October, welche nach dem Zeugnisse Varros de l. l. V, 153. VI, 22 (vgl. Festus ep. p. 19 Müller = p. 14 Thewrewk) durch eine Procession der Salier und equestrische Spiele im Circus begangen wurden.

An das erste dieser lustra, welches mit dem Anfang des ältesten römischen Heeres im Frühling in Zusammenhang steht, die quinquatrus am 19. März, deren Namen der Grammatiker Charisius I p. 81 Keil ableitet ea quinquando sit lustrando, quod eo die arma ancilia lustrari sint solita, knüpft sich nun die einzige Erwähnung der tribuni celerum im römischen Festkalender. Die auf Verrius Flaccus zurückgehenden Fasten von Praeneste bezeugen für diesen Tag eine Procession der Salier unter Betheiligung der pontifices und der tribuni celerum.[1] Die leider nicht voll-

[1] Vgl. Marquardt-Wissowa, St. V. III², S. 433, Anm. 4; Preller-Jordan, Röm. Myth. I³, S. 364 mit Anm. 1; H. Usener, Rhein. Mus. N. F. XXX, S. 221; G. Wissowa, De feriis anni Romanorum vetustissimi observationes selectae, Marburger Index lectionum aestiv. 1891, p. IX f.

ständig erhaltene Stelle lautet nach Mommsens (C I² p. 234. 312) gewiss zutreffender Ergänzung: [Sali] faciunt in comitio saltu [adstant po]nt(ifices) et trib(uni) celer(um). Auf den ersten Blick scheint diese allerdings knapp gehaltene Notiz unserer Annahme, dass die sacrale Function der tribuni celerum in der Veranstaltung der Troia bestand, nicht sonderlich günstig zu sein; während sie den Saliertanz ausdrücklich anführt, spricht sie nur von einer persönlichen Anwesenheit der tribuni celerum bei dieser Ceremonie und schweigt von der Troia ganz. Andererseits weist aber das Zeugniss des Seneca, in welchem sich an die Erwähnung der Troia und ihrer Führer unmittelbar die Schilderung des Salierumzuges anreiht, unzweideutig gerade auf das Instrum am 19. März hin. Dieser scheinbare Widerspruch löst sich durch die genügend beglaubigte Thatsache, dass gerade um das Jahr 760/7 n. Chr., in welche Zeit die Redaction der praenestinischen Fasten durch Verrius Flaccus fällt, wegen wiederholter Unfälle die Troia der vornehmen Knaben zeitweilig ganz eingestellt worden war;¹ man begnügte sich also damals mit der blossen Assistenz der tribuni celerum bei dem Saliertanz.

Bei der Feier des 19. März erscheinen die Cultshandlungen des Saliertanzes und des Troiaspieles, welch letzteres übrigens wohl nicht auf dem dazu kaum geeigneten Comitium, sondern im Circus maximus veranstaltet wurde, in naher Beziehung zu einander. Gerade darin dürfte ein Stück ältester Tradition liegen. Mit der Lustration des zum Kriege ausziehenden Fussvolkes, welches die Salier darstellen, verbindet sich ganz naturgemäss die der Reiterabtheilungen. Bei beiden Acten wirkte noch in der historischen Zeit die Blüthe der vornehmen Jugend Roms mit; obgleich zu der Troia nicht wie zu den Saliercollegien ausschliesslich Patricier, sondern auch Plebejer zugelassen wurden (Graebel p. 8), so wurde auch dieses Spiel nichtsdestoweniger als ein ursprünglich patricisches angesehen (Mommsen St. R. III S. 31 Anm. 3). Auch die technische Verwandtschaft des Saliertanzes mit dem bewaffneten Reiterreigentanz der Troia ist unbestreitbar. Ursprünglich hat die Benennung Troia sowohl einen Labyrinthtanz von bewaffneten Fussgängern als auch die entsprechende Reiterübung bezeichnet; dies beweist das von Brandorf so meisterhaft behandelte älteste Zeugniss für die Troia, das Gefäss von Tragliatella, wo aus der Labyrinthfigur mit der Beischrift truia sieben im Tanzschritt begriffene unbärtige Krieger und zwei bewaffnete unbärtige Reiter herauskommen, und ebenso die bisher mit Unrecht verworfene ganz allgemeine Definition des Sueton bei Servius zu Vergils Aeneis V 602 (I p. 636 11 sq. ed. Thilo; Reifferscheid Sueton

¹ Sueton, divus Augustus 43: Troiae lusum edidit [illegible] ... Asinio Pollione oratore graviter invidioseque in curia questo Aesernini nepotis sui casum, qui et ipse crus fregerat. Die Einstellung des Troiaspieles erfolgte zwischen dem Jahre 752 (Dio LV 10, 6 zum letzten Male unter Augustus die Aufführung der Troia erwähnt) und dem Jahre 758/5 n. Chr., dem Todesjahr des Asinius Pollio. Der Anlass dazu, der Unglücksfall des M. Claudius Marcellus Aeserninus (Prosopogr. I p. 386 n. 671), der im Jahre 19 n. Chr. Praetor, also etwa 30 Jahre alt war, könnte sich recht wohl bereits 752/3 zugetragen haben, wo Aeserninus etwa 10 Jahre zählte.

cell. p. 346): lusus quem vulgo pyrrhicham vocant, Troia vocatur. Nur für den Bereich des Ritus und der Schauspiele in späterer Zeit scheint demnach die Definition des Verrius Flaccus bei Festus ep. p. 367 Müller (= p. 559 Thewrewk): Troia ... lusus puerorum equestris dicitur erschöpfend. So dürfte auch der wiederholt (z. B. Quintilian. inst. or. I 11, 18) mit der griechischen Pyrrhiche verglichene altertümliche Tanz der Salier mit seinen ἅλματα und περιβάσεις (Plutarch. Numa 13) und seiner σύντονος κίνησις (Dionysios Hal. II 70; ebenda § 5: τὰς ἐνοπλίους κινήσεις καὶ μὲν ὑφοῦ, καὶ δὲ παρακλύσι) welchen auch die ludiones bei den pompae nachbildeten (Dionysios II 71, 3f.; vgl. VII 72, 4: τὰς πολεμικὰς καὶ ἐνοπλίους κινήσεις) ursprünglich wohl nichts Anderes als eine Troia zu Fusse gewesen sein; auch die dabei vorkommenden technischen Bezeichnungen antruare, redamtruare sind, wie schon Klausen, Aeneas und die Penaten II S. 843 gesehen hat, sprachlich verwandt mit dem Namen der Troia (vgl. Goedel p. 24; Friedlaender bei Marquardt-Wissowa, St. V III² S. 585; Benndorf S. 55 = 139). Wie aus der equestrischen Troia im römischen Exercierreglement, freilich unter Mitwirkung fremder Einflüsse, die pyrrhicha oder armatura equestris sich entwickelt hat, so bildet für die gleichnamigen Uebungen der Fusstruppen, deren labyrinthische Verschlingungen noch Claudian. panegyricus de sexto consulatu Honorii v. 621ff. beschreibt, der Kriegstanz der Salier die älteste Grundlage.

Wenn sich demnach die Troia ebenso wie der Saliertanz als ein von altersher überkommener und jederzeit festgehaltener Bestandtheil der Feier am 19. März darstellt, scheinen andererseits ihre Führer in der Kaiserzeit, die sacralen tribuni celerum, nicht die unmittelbare Fortsetzung, sondern lediglich eine Erneuerung der längst verschollenen Reitertribunen der Königszeit zu sein. Die Schriftsteller der Republik erwähnen die letzteren als eine längst nicht mehr bestehende Einrichtung, und auch Dionysios II 64, 3 (oben S. 261) gebraucht, während er von den zu seiner Zeit existirenden Priesterthümern in der Gegenwart spricht, bei ihnen das Imperfect ἐπετέλουν. Unter Augustus, wegen der Notiz der praenestinischen Fasten sicher vor 760/7 n. Chr. und jedenfalls vor der Einstellung der Troia (vgl. S. 264, Anm. 1), wurden die tribuni celerum als Anführer in diesem Reiterspiele reorganisirt, wahrscheinlich im Zusammenhange mit der damals stattgefundenen Vermehrung der Knabenturmen der Troia von zwei auf drei. Bisher war sie von zwei Turmen vornehmer Knaben (Sueton, divus Iulius 39 zum Jahre 708/46: Troiam lusit turma duplex maiorum minorumque puerorum) unter zwei Führern (Plutarch, Cato min. 3: ἡγεμόνας δύο) geritten worden, so noch bei dem von Sueton, Tiberius 6 erwähnten Anlasse: dehinc pubescens (Tiberius) Actiaco triumpho (Jahr 725/29) currum Augusti comitatus est praesedit et asticis ludis et Troiam (lusit) circensibus, ductor turmae puerorum maiorum (darauf c. 7: virili toga sumpta u. s. w.); diese letztere Aufführung fällt zwischen die Jahre 725/29 und 727/27, in welchem Tiberius am 24. April die toga virilis anlegte (Mommsen C. I² p. 316; Gardthausen, Augustus II 2, S. 371, Anm. 18). Nach diesem

24

Zeitpunkte wurde die Anzahl der Turmen der Troia auf drei erhöht. Während Sueton, divus Augustus 43 ganz im Allgemeinen berichtet: sed et Troiae lusum edidit frequentissime maiorum minorumque puerorum delectu, bezeugt Vergil in der berühmten Schilderung der von Aeneas für Anchises veranstalteten Todtenfeier, in welche er bewusst Episoden aus den Schauspielen seiner eigenen Zeit verflochten hat (Büdinger a. a. O. S. 30 ff.), dass bei der Troia drei Knabenturmen zu je zwölf Reitern auftraten (Aen. V 560 f.: tres equitum numero turmae ternique vagantur ductores). Die Dreizahl fand demnach wohl zwischen 725/29 und 735/19, dem Todesjahre Vergils, Eingang und erhielt sich nach dem um 368 abgefassten griphus ternarii numeri des Ausonius (edyll. 11, 80: tres equitum turmae) vielleicht bis ins 4. Jahrhundert. Was für Erwägungen Augustus bei dieser Neuerung leiteten, zeigt der Commentar des Servius zu Aeneis V 560 (I p. 634 ed. Thilo), der mit Berufung auf Varro (de l. L. V 81. 181) schreibt: cum Romanae militiae suo tempore cum unt … sic autem in tres partes divisum fuisse populum Romanorum constat, ut etiam qui praeerant singulis partibus tribuni dicerentur (dazu Mommsen, St. R. III S. 31 Anm. 3. S. 522 Anm. 1). Die drei Turmen der Troia sollten also die drei ältesten Tribus der Ramnes, Tities, Luceres, aus welchen sich nach einer zuerst von Varro entwickelten Hypothese (E. Bormann, Eranos Vindobonensis, S. 345 ff.) die älteste römische Gemeinde zusammensetzte, beziehungsweise die aus diesen Tribus von Romulus ausgehobenen drei Reitercenturien vergegenwärtigen; an der Spitze der letzteren waren nach varronischer Doctrin als «Tribusführer» die drei tribuni celerum gestanden, welche Augustus, der neue Romulus, nunmehr unter manchen anderen Einrichtungen aus der Vorzeit Roms (Wissowa, Real-Encyclopaedie II Sp. 1468) als Leiter des Troiaspieles zu neuem Leben erweckte.

In der späteren Zeit des Augustus (oben S. 264 Anm. 1) und wohl auch unter Tiberius wurde, wie wir sahen, infolge von Unfällen die Troia nicht mehr veranstaltet; auch bei der Feier des 19. März leisteten, wie die Fasten von Praeneste (um 7 n. Chr.) zeigen, die tribuni celerum nur passive Assistenz. Dagegen wurde unter Gaius (Dio LIX 7, 4 zum Jahre 37; LIX 11, 2 zum Jahre 38), Claudius und Nero das Troiaspiel neuerdings als circensische Schaustellung aufgenommen, ist also, wie auch Seneca bezeugt, als Ritualact bei dem lustrum des 19. März aufgeführt. Als mit dem Aussterben des julisch-claudischen Hauses die Troia als Schaustück bei den Circusspielen in Abnahme kam, blieb sie und damit auch die sacrale Function der tribuni celerum, wie das angeblich gallienische Zeugnis aus dem Ende des 2. Jahrhunderts und die tres equitum turmae des Ausonius (um 368) zeigen, bis in das 4. Jahrhundert hinein als rituelier Bestandtheil der jährlich am 19. März wiederkehrenden Lustration erhalten, wahrscheinlich ebensolange wie das Priesterthum der Salier, welches noch in einer stadtrömischen Inschrift vom Jahre 382 (C. VI 2158) vorkommt.

ANTON VON PREMERSTEIN

EIN NORISCHES MILITÄRDIPLOM DES TRAIAN.

In Wels, dem alten Ovilava, wurde vor Kurzem das hier in natürlicher Grösse abgebildete Fragment eines sogenannten Militärdiploms gefunden, welches dank dem freundlichen Entgegenkommen des k. k. Conservators Dr. v. Benak an dieser Stelle zur Veröffentlichung gelangt.

Es ist annähernd der vierte Theil der vorderen Bronzetafel des Diptychons, 6·25 Cm. hoch, 5·5 Cm. breit, 1 Mm. dick. Das Format der ganzen Tafel kann mit ziemlicher Sicherheit auf ca. 15 : 11·5 Cm. berechnet werden; auf der Aussenseite (A) kommt hievon eine doppelte 5—6 Mm. breite Randleiste in Abzug. Die treffliche Erhaltung lässt den Verlust der übrigen Theile umsomehr bedauern. Ich gebe zunächst den blossen Text der

A Aussenseite



A 5 PO. TEA DVNISSE
SINGVLAS A
QLICINIO SILVANO GR
COHORT I ASTV
VALERIVS
FX
CLEMENTI A
ET SECVIAE SABINII
ET SATVRNINO F EI
DESCRIPTVM ET RE
A QVAE FIXA EST
TEMPLVM DIVI A

Zeilenhöhe 3—5 Mm.; Zeilendistanz 1—1½ Mm.

Z. 5: der Grund vor dem V ist intact. Z. 7 nach dem A verhältnissmässig grosses Spatium, das als folgenden Buchstaben kaum einen andern als M zulässt; ausgeschlossen sind jedenfalls alle Rundbuchstaben und V sowie T.

Bei der nun folgenden Umschrift ergänze ich zugleich den verlorengegangenen Haupttheil der Tafel nach der wahrscheinlichen Zeileneintheilung:

[Imp(erator) Caesar divi Nervae f(ilius) Nerva Traianus
Augustus Germanicus Dacicus pontifex
maximus, tribunicia potestate X, imp(erator) V, co(n)s(ul)

V° p(ater) p(atriae) iis qui militaverunt equites et pe-
dites in alis tribus et cohortibus sex,
quae appellantur I (ca. 13 Buchstaben) et I
Commagenorum et I (17 Buchstaben)
(3 Cohortennamen)
(3 Cohortennamen)
et sunt in Norico sub
item dimissis honesta missione qui
quina et viceni pluresve stipendia meru-
erunt, quorum nomina subscripta sunt, ip-
sis liberis posterisque eorum civita-
tem dedit et conubium cum uxoribus, quas
tunc habuissent, cum est civitas is
data, aut si qui caelibes essent cum is quas]

as postea duxiss[nt dumtaxat singuli
singulas. a(nte) [d(iem)
Q(uinto) Licinio Silvano Gr[aniano L(ucio) Minicio
Natale co(n)s(ulibus)
Cohort(is) I Astu[rum cui prae(e)st
Valerius [
ex[pedit.
Clementi A[f(ilio)
et Secciae Salum[. . . uxori eius
et Saturnino f(ilio) e(ius
Descriptum et re[cognitum ex tabula aene-
a quae fixa est [Romae in muro post
templum divi A[ugusti ad Minervam. ○

Z. [5] die für die Alen einzusetzende Zahl ist schon durch einen äusseren Umstand enge begrenzt. Aus der 2. 3., 10. und 11. der erhaltenen Zeilen einerseits und aus den ersten vier Zeilen der Innenseite *B* andererseits lässt sich nämlich Grösse der Tafel und Zeilenzahl (29) der Seite *A* mit einem hohen Grade von Wahrscheinlichkeit berechnen, und da der Text durch die Vergleichung mit den zeitlich zunächst stehenden Diplomen so gut wie gesichert ist, so bleiben für die Aufzählung der Truppenkörper auf der Vorderseite *A* nur etwa $3\frac{1}{2}$ Zeilen übrig, wovon natürlich der grössere Theil auf die sechs Cohortennamen entfällt. Es wären also selbst bei Annahme kurzer Truppentitel die Bezeichnungen von vier Alen kaum unterzubringen, dass aber die Dreizahl aus sachlichen Gründen das Wahrscheinlichere ist, wird unten gezeigt werden.

B Innenseite

(Ergänzung und Umschrift wie bei A)



E NERVA TRAIANVS
DACICVS PONTIFEX
TESTAT X IMP V COS V PP
ITES ET PEDITES INALIS
SI N QVAE APPELLANTVR
MMAGENORVM ET I
IVMET

Zeilenhöhe 4—5 Mm. Distanz zwischen Zeile 1 und 2 5—5,5 Mm., zwischen den übrigen Zeilen von 3 bis 4,5 Mm. schwankend.

Z. 5. Der Punkt oben nach dem X wohl zufällig.[1]

Z. 7. Die horizontale Hasta unter dem ET der 6. Zeile scheint nur gesichert.

Schreibfehler sind Z. 1 E statt F, Z. 5 SLX statt SEX und Z. 6 T statt Ī. Zu beachten ist Z. 6 die cursive Form des G.

Imp(erator) Caesar divi Nervae] [f(ilius)] Nerva Traianus
Augustus Germanicus] Dacicus pontifex
maximus tribunicia po]testat(e) X, imp(erator) V, co(n)s(ul) V,
p(ater) p(atriae)
iis, qui militaverunt equ]ites et pedites in alis
tribus et cohortibus] s(e)x, quae appellantur
I ... (12—13 Buchstaben) et I Co]mmagenorum et I
...]ium(?) et ...
et I Asturum ... etc.

Der Text dieser Seite dürfte 13 Zeilen umfasst und mit den Worten ... ipsis liberis posterisque eorum geschlossen haben. Mit diesen oder einem der benachbarten

[1] Für die Lesung COHORTIBVS] S[E]X und gegen die (trotz des dann zu erwartenden »VIII«?) nahe liegende Conjectur COHORTIBV]S [IX] sprechen zwingende äussere Gründe: der Einsetzung eines Zahlzeichens anstatt eines Zahlwortes würde in Z. 5 einen ungefüllten Raum von ca. 4 Buchstaben ergeben und ausserdem müsste in A für die erwachsenden drei Cohortennamen mindestens noch eine Zeile eingeschoben werden, der daraus für die Seite A, deren Breite durch die Zeilen 1—5 ziemlich genau bestimmt ist, resultierende Zuwachs der Höhe würde für B einen derartigen Zuwachs in der Breite ergeben, dass die vollständig feststehende Ergänzung der Zeilenanfänge den Raum nicht ausfüllen würde — die oben erwähnte Lücke in Z. 5 würde dadurch noch um ca. 2 Buchstabenbreiten wachsen! — und es ganz unerklärt bliebe, warum in Z. 3 ff. die Zeilenschlüsse sich bis an den Rand drängen. Wechsel von Zahlzeichen und Zahlwort in derselben Zeile ist aber mehr als unwahrscheinlich.

Worte des bekanntlich ständigen Textes erfolgt übrigens meist in die erste Tafel der zeitlich benachbarten Diplome.

Wie ersichtlich, wurde das vorliegende Diplom im zehnten Regierungsjahre des Kaisers Trajan (106 n. Chr.) ausgestellt; es ist also chronologisch einzureihen zwischen CIL. III Suppl. Dipl. XXXIV v. J. 105 und Dipl. XXXV (= XXIV alter Zählung) vom 30. Juni 107. Die in Z. 3 genannten Consules (suffecti) lauten mit ihren vollen Namen Q. Ninnius Q. f. Silvanus Granianus Quadronius Proculus und L. Minicius L. f. Gal. Natalis. Die Dauer ihrer Amtsthätigkeit ist nach den bisherigen Zeugnissen nur annähernd zu bestimmen: etwa vom 1. Juni bis 14. Juli 106 (s. Klein, Fasti Consulares, S. 56). Eine Richtigstellung dieses Ansatzes konnte also unser Diplom bringen, wenn nicht leider gerade die Angabe des Tages mit der zweiten Hälfte der Zeile 2 verloren gegangen wäre. Ueber L. Minicius Natalis, der ca. 5 Jahre später Statthalter von Oberpannonien wurde, hat ausführlich gehandelt Ritterling in Arch.-epigr. Mitth. XX (1897), S. 17 f.

Der durch diesen ehrenvollen Abschied mit dem vollen römischen Bürgerrecht und dem Conubium beschenkte Veteran der 1. Auxiliarcohorte der Asturer führt bereits ein durchaus lateinisches (oder latinisirtes?) Cognomen; vom Namen seines Vaters ist nur der erste Buchstabe A. . . erhalten; ebenso fehlt die sonst daran folgende nähere Angabe der Heimat.

Da der Soldat im Zeitpunkte der Entlassung bereits Weib und Kind besass, so werden auch diese als von den Rechtswohlthaten dieses Documentes betroffen namentlich angeführt. Die Frau stammt, dem Namen nach zu schliessen, wohl aus einer bereits romanisirten (und vielleicht blos des keltischen Reiches theilhaftigen?) Familie. Das Gentile Seccius ist ziemlich selten; bei einer flüchtigen Durchsicht der Corpusbände notirte ich blos III 5671 aus Lauriacum (nicht vor Mare Ancel) vgl. den Töpferstempel 6010 aus XII 1709 (Nummus aus derselben Gegend stammt der Stein 4151, auf welchem eine Frau Seccia Secci fil. Secundina erscheint, deren von Germer-Durand (a. a. O.) vermutheter Identität mit der auf der Ennser Inschrift genannten Tochter jenes Veteranen der II. Legion allerdings nicht unwahrscheinlich ist). Eine Seccia Verecunda erscheint V 5777, ein Q. Sennius Secundus in der Soldatenliste VIII 2568, 27; die Form Sencius IX 5409, XI 6540. Das Cognomen der Frau ist wahrscheinlich zu Sabinilla zu ergänzen, vgl. III 2812, 3351, 3368, 4379; weniger empfiehlt sich die Ergänzung Sabi[nina] cf. III 2634, 1743. Vermuthlich war darnach noch die Heimat der Frau angegeben.

An Beiträgen zur Kenntniss der Heeresorganisation lässt sich bei dem fragmentarischen Zustande unseres Diplomes nur recht Folgendes gewinnen.

In der vollständigen Urkunde waren die Namen von sechs[1] Cohorten und diesen vorangehend wahrscheinlich die von drei Alen genannt. (Gegen die Fun-

[1] S. die Anmerkung auf S. 269.

setzung von vier Alennamen sprechen äussere Gründe (s. oben S. 268; die Zahl drei hat aber nach Analogie des in dieser Zeit zwischen Alen und Cohorten gewöhnlich bestehenden Zahlenverhältnisses noch die grössere innere Wahrscheinlichkeit für sich.) Erhalten ist nun hievon nur auf Seite B der Name der I. Ala der Commagener[1] und auf Seite A der einer cohors I. Astu[rum . . . .].

Für unsere ala I Commagenorum hatten wir bisher nur folgende Zeugnisse: ein Veteran dieser Ala erscheint auf dem Grabstein in Cilli (CIL III 5224; vielleicht gehört hierher auch Nr. 5091 cf. Suppl. p. 1825).[2] Für längere Anwesenheit dieser Ala in Ufernoricum spricht der bekannte niederösterreichische Ortsname Commagenis (= Tulln), der doch kaum von etwas Anderem abgeleitet sein kann als aus dem Namen eines dort garnisonirenden Truppenkörpers; und da kommt nun wieder jene Ala, die diesen Namen schlechtweg führt, in erster Linie in Betracht. (Es gibt bekanntlich auch eine cohors I. Flavia Commagenorum; diese ist aber bisher nur in den Provinzen Mösien und Dacien nachgewiesen.)

Der zweite auf unserem Fragment (A, Z. 4), und zwar in unvollständiger Gestalt erscheinende Truppenname COH · I · ASTV . . . lässt an sich zwei Ergänzungen zu: es gab eine cohors I. Asturum und eine cohors I. Asturum et Callaecorum. Die letztgenannte Cohorte ist nun allerdings für das Jahr 60 n. Chr. in Illyricum bezeugt durch Diplom II. Es wäre also immerhin möglich, dass sie auch noch 46 Jahre darnach in einem Theile dieses später differenzirten Ländergebietes gestanden hat. Um aber ausser dem nothwendigen Zeilenschluss « . . . . et praet(oria) » auch noch diesen langen Namen in Z. 4 unterzubringen, müsste man zu so weit gehenden Abkürzungen schreiten, wie sie in dem von unserem Diplom (soweit das Fragment es erkennen lässt) treu bewahrten Gebrauche der Zeit durchaus entwickelt sein würden. Dagegen entspricht die Ergänzung « coh. I. Astu[rum, et praet.] » vollkommen dem zur Verfügung stehenden Raume und der nach dem Anfang der Zeile zu erschliessenden Buchstabenvertheilung.

In der That ist nun ein bloss die Bezeichnung « coh. I. Asturum » führender Truppentheil hinlänglich bezeugt durch folgende norisches Inschriften: C. III 4839 und Suppl. 11508 [4842 alt], beide aus dem Territorium von Virunum (die erstere gesetzt von einem Soldaten der im Jahre 107 noch in Rätien liegenden, erst später nach Noricum versetzten Ala I. Thracum [s. Cichorius a. a. O., Sp. 1263]); Suppl. 11708 [5290] aus dem Gebiet von Cilli, 5330 aus Seckau (? COH · I · A . . .), 5539 aus Neuhaus bei Salzburg (? C·H · ASTVRV von Ritterling gewiss mit Recht (wegen der folgenden) auf die I. Cohorte dieses Namens bezogen). Hiezu

[1] Dass es die I. ist, ergibt sich aus der darauf folgenden noch erhaltenen Ziffer I, denn unter Trajan sind die Truppenkörper noch nach der Nummerfolge aufgeführt; siehe [Ritterling in] Arch.-epigr. Mitth. XX, S. 158.

[2] Ob die im Jahre 83 n. Chr. in (Ober-)Aegypten stehende ala Commagenorum (D. XV) damit identisch ist, lässt Cichorius in Pauly-Wissowa, Real-Encykl. I Sp. 1289 mit Recht zweifelhaft.

kommt eine stadtrömische Inschrift VI, 3588: L. Caspius L. f. Cla. Juvan (wol Claudio Juvavo) Lautus Norico mil. coh. I Asturum | 7 Macrinnam | etc.[2]

Durch dies Alles wird das, was der Fundort unseres Fragmentes nur zu vermuthen gestattete, zur Gewissheit, nämlich, dass das Diplom für einen Soldaten des norischen Heeres ausgestellt war. Es ist somit das erste und bisher einzige auf die Provinz Noricum bezügliche Militärdiplom.

Denn gegen die Beziehung des bisher (s. CIL. III. S. p. 1988) vermuthungsweise für norisch gehaltenen Diploms LXIV (LXX) vom Jahre 153 auf diese Provinz erheben sich, worauf mich mein verehrter Lehrer Bormann aufmerksam machte, starke Bedenken. Namentlich spricht dagegen die Zahl der darin genannten Alen (4) und Cohorten (24), die zusammen mit dem an sich natürlich nichts beweisenden Fundort deutlich auf Rätien verweist; dort standen nämlich im Jahre 166 n. Chr. 3 Alen und 13 Cohorten [D. LXXIII], ein Zahlenverhältniss, das sich ähnlich schon im Jahre 107 findet (4 Alen und 11 Cohorten: D. XXXV [XXIV]). Der darin genannte Procurator Ulpius Victor dürfte allerdings mit dem in den Inschriften III 5161 und 5169 genannten und wie uns 5164 coll. 5166 hervorgeht, um das Jahr 158 in Noricum amtirenden Statthalter identisch sein: aber es ist nicht abzusehen, warum derselbe Mann nicht fünf Jahre vorher das benachbarte Rätien verwaltet haben sollte.[1]

Hiezu kommt nun der starke Unterschied zwischen der aus den vorgenannten Diplomen für Rätien sich ergebenden Zahl der Truppenkörper und dem aus unserem Fragment mit annähernder Sicherheit zu erschliessenden Verhältniss zwischen Alen und Cohorten und deren Gesammtzahl: die Zahl von 3 Alen und 6 Cohorten kann sehr wohl die gesammte Besatzung der bis auf Marc Aurel so friedlichen und auch, wie bekannt, bis dahin von Legionen ganz entblössten Provinz Noricum darstellen.

Während so an dem norischen Ursprunge unseres Diploms kein weiterer Zweifel bestehen kann und nur zu bedauern bleibt, dass dessen fragmentarischer Zustand uns die weiteren Aufschlüsse über die Zusammensetzung des exercitus Noricus vorbehalten hat, ergibt sich noch eine Schwierigkeit bezüglich der Identificirung jener cohors I. Asturum mit anderwärts vorkommenden Truppentheilen dieses Namens.

Durch Militärdiplome ist nämlich die Anwesenheit einer cohors I. Asturum in Germanien nachgewiesen für die Jahre 74 und 81 [D. XI und XIV] und speciell für Germania superior für die Jahre 90 und 134 [D. XXI und L] und wahrscheinlich auch für das Jahr 116 durch D. XL (s. Mommsen C. III Suppl. p. 1978).

[1] Ich verdanke diesen Nachweis sowie andere werthvolle Notizen über die Zusammensetzung des norischen Heeres dem freundlichen Entgegenkommen Dr. F. Rahe [illegible].

[2] Zum selben Sinne äusserte sich brieflich Dr. Ritterling.

Da nun die oben angeführten Inschriften auf eine längere Anwesenheit der darin genannten Cohorte in Noricum schliessen lassen und andererseits das oben erwähnten Diplom auf eine dauernde Anwesenheit der gleichnamigen Cohorte in Germanien hinweisen, so ergibt sich daraus die Unmöglichkeit der bei blosser Vergleichung jenes Diploms mit den übrigen allenfalls noch denkbaren, wenn auch recht unwahrscheinlichen Annahme einer zeitweiligen Abcommandirung jener Cohorte, folglich auch die Unmöglichkeit einer Identificirung der »germanischen« coh. I Asturum mit der »norischen«. Vielmehr erhalten wir nun ein Beweisstück für die von Ritterling im Correspondenzblatt der »Westdeutschen Zeitschrift« 1897 Sp. 139 f. geäusserte Vermuthung, dass »die Nummerirung mehrerer aus einer Völkerschaft ausgehobenen Auxilien, Alen oder Cohorten innerhalb des Rahmens desjenigen Provincialexercitus, welchem die Neubildungen einverleibt wurden, selbstständig fortlaufend von I an, statt and ohne Rücksicht darauf, ob, wie viele und wie bezifferte gleichnamige Truppenkörper in einem oder mehreren anderen Provincialheeren schon vorhanden waren.«[1] Unentschieden muss vorläufig noch die Frage bleiben, ob unsere norische coh. I Asturum eine Neubildung war oder ob sie etwa auf die im Jahre 60 (D. II) in Illyricum bezeugte coh. I Asturum et Callaecorum zurückgeht. Auffällig genug ist es, dass auf keiner der oben citirten Inschriften der zweite Beiname erscheint. Entweder also wurde die Cohorte vom Jahre 60 bald darnach in einen anderen Theil des Reiches versetzt, wo uns von ihr keine Denkmäler erhalten sind, oder sie wurde aufgelöst, während nur die zweite Cohorte dieses Namens bestehen blieb [diese, die coh. II Astur. et Call., erscheint in den Jahren 80, 85, aber auch noch 167 in Pannonien], oder endlich, und dies ist wohl das Wahrscheinlichste, sie ergänzte sich später vorwiegend oder ausschliesslich aus der den ersten Bestandtheil des alten Namens bildenden Völkerschaft und änderte demgemäss mehr oder minder officiell auch ihren Namen.

Diese Annahme konnte auch zur Erklärung des Ortsnamens Astura (Klosterneuburg oder Fuss des Leopoldsberges) verwendet werden. Denn, wie Freund Petsch, dem ich in dieser Sache manche werthvolle Unterstützung verdanke, richtig hervorhebt, indem er unserer Cohorte mit jenem Ortsnamen in Verbindung bringt, nur lange Anwesenheit desselben Truppenkörpers kann zur Bildung eines solchen Ortsnamens geführt haben. (Man könnte noch hinzufügen: die betreffende Truppe muss auch das erste überhaupt dorthin verlegte und der Platz sonst ohne alle civile Bedeutung gewesen sein.)

Dass mindestens Theile unserer Cohorte auch an anderen Orten Noricums garnisonirten, sahen wir oben; dass aber in trajanischer Zeit zu letzteren auch

[1] Einen weiteren Beleg dafür bieten zwei niederrheinische Inschriften, in welchen die ausdrückliche Bezeichnung es für nöthig fand, den Heeresverband der betreffenden Cohorte ausdrücklich zu nennen: B. VIII 2766 (aus dem Jahr 197—211) = ... praef. coh. p(rimae) Astur(um) p(ia) e(t) f(idelis) Brit(annic)e ... ; VIII 9047 (aus dem Jahre 260 n. Chr.) = ... praef. coh. I Asturum p(rovinciae) Brita(nnia)e.

Wels gehörte, dürfen wir aus dem Funde unseres Fragmentes nicht ohneweiters erschliessen. Denn wenn auch der an einem Verkehrsknotenpunkte gelegene und bald darauf zum Municipium erhobene Ort Ovilava kaum einer kleinen, damals noch aus Auxiliartruppen bestehenden Besatzung entbehrt haben wird,[1] so muss selbstverständlich der letzte Garnisonsort des Veteranen Clemens nicht mit seinem späteren Wohnorte zusammenfallen, und überdies ist aus dem Funde nicht einmal ein Schluss auf letzteren zu ziehen, weil der Zustand des Fragmentes — absichtliche, regelmässige Zertrümmerung — und vielleicht auch die Fundumstände die Möglichkeit zulassen, dass es sich zuletzt in der Werkstätte eines römischen Metallgiessers befunden habe.

In sprachlicher Beziehung ist zu bemerken: In Uebereinstimmung mit den zeitlich benachbarten Diplomen wird von Abkürzungen ein sehr sparsamer Gebrauch gemacht, ausser den stationären in der Kaisertitulatur — aber auch hier B, Z. 5 po[t]estat(e) — erscheint nur A, Z. 4 cohort(is).

Die Wortstellung B, Z. [4] »es qui militaverunt equites et pedites« findet ihre Entsprechung nur in den älteren Diplomen XIII (v. J. 80), XIV (v. J. 82) und XVII (v. J. 85). Die Form »militaverunt«, wie es in allen den unseren folgenden Diplomen heisst, und nicht »militant«, wie alle dem unsrigen vorangehenden trajanischen Diplome haben, wurde gewählt wegen A, Z. 6 »ex[pedite]«, der zur Verfügung stehende Raum gestattet den längeren Ausdruck, denn das obere der beiden für den Verschlussfaden bestimmten Löcher dürfte erst in die 5. Zeile gefallen sein.

In A, Z. 5 fehlt vor dem beträchtlich eingerückten Namen des Praefecten das Praenomen. Da für diesen Namen in den Militärdiplomen stets eine eigene Zeile reservirt ist, darf nicht etwa angenommen werden, dass es am Ende von Z. 4 gestanden habe und dann etwa Gentile und Cognomen symmetrisch auf Z. 5 vertheilt gewesen seien (lehrreich ist in dieser Beziehung u. a. Dipl. XXXI vom Jahre 99, wo Z. 14 nach praeest ein sehr bedeutender leerer Raum ist), sondern es muss constatirt werden, dass unser Diplom sich als viertes den dreien anreiht, welche bereits Mommsen im Suppl. p. 2037 als Ausnahmen von der Regel zusammengestellt hat, dass — soweit bisher unsere Kenntniss reicht — bis zum Jahre 134 das Praenomen in der Titulatur der Cohorten- (Alen-) Commandanten gesetzt wird und erst seit dem Jahre 165 dauernd fehlt. Gewiss ist Mommsens Ansicht zutreffend, dass die Setzung des vollen Namens in diesen Diplomen allmälig nur mehr bei denjenigen Personen für nöthig erachtet wurde, für welche sie juristische Bedeutung hatten, also bei dem Inhaber und bei den Zeugen; aber dafür, dass bei den übrigen Namen hin und wieder auch schon früher das Praenomen fehlt, trifft die Bemerkung Prof. Bormanns gewiss das Richtige: Diese Documente wurden nach

[1] Vgl. Arch.-epigr. Mitth. XV, S. 76. Die für nachmarkische Zeit aus C. IX, 2593 zu erschliessende Anwesenheit von Legionaren (selbst eines Tribuns?) wird neuerdings durch den Fund von Ziegeln der Legio II Italica bestätigt.

den aus den Provinzen einlaufenden Rapporten gemacht, und auf diesen fehlte öfters der bei einer dort so bekannten Persönlichkeit nicht für nötig erachtete, in Rom aber auch nicht vermisste Vorname des Commandanten. Eine nähere Bestimmung der Person dieses Valerius ist bei der Häufigkeit des Namens und bei dem Mangel eines Cognomens unthunlich.

In Bezug auf die Technik ist zu bemerken: Auf der (für gewöhnlich nicht sichtbaren) Innenseite ist, wie meist bei diesen »tabellae«, auf Form der Buchstaben (s. auch oben S. 269) und Ebenmass der Zeilen geringere Sorgfalt verwendet, die Rundbuchstaben sind eckig: O C P. Während also hier jeder Buchstabe mit möglichst wenigen Grabstichelzügen oder -Schlägen hergestellt ward, erkennt man auf der Aussenseite (A) bei allen Rundbuchstaben ganz deutlich an der staffelförmigen Anschauung der (äusseren) Ränder, dass zur Hervorbringung auch nur einer kleinen Rundung der (dreikantige) Grabstichel oder Meissel verhältnismässig oft angesetzt wurde. Wie die Richtung und Lage dieser winzigkleinen Schlagspuren zeigt, war die Richtung jenes Instrumentes und der darauf geführten Schläge bei allen Theilen eines Rundbuchstabens stets die gleiche: von rechts unten nach links oben, wie ja dies übrigens auch der natürlichen Haltung der Hände entspricht. Auch alle Horizontalstriche (z. B. bei H E T) werden von rechts her erzeugt.

EDUARD NOWOTNY.

WO LAG STRIDON, DIE HEIMAT DES HEIL. HIERONYMUS?

In die vielumstrittene Frage nach der Lage des Städtchens Stridon einzugreifen, das als Geburtsort des heil. Hieronymus sonst durch nichts die Aufmerksamkeit der gelehrten Topographen erregt hat, veranlasst mich die Ansicht, dass ein vor wenigen Jahren gefundenes epigraphisches Zeugnis hierfür nicht die gebührende Würdigung erfahren hat.[1]

Die antiken Zeugnisse sind bisher so dürftig gewesen, dass sie zur Stütze sehr von einander abweichender Ansichten benutzt werden konnten. Der heil. Hieronymus selbst sagt (Vir. ill. 135) nichts mehr als dass das »oppidum Stridonis, quod a Gothis eversum, Dalmatiae quondam Pannoniaeque confinium fuit«. Auch bezieht sich, wenn nicht wahrscheinlich nicht ausschliesslich auf diese Stadt, so doch auf die Landschaft, in dem sie lag, die Klage im Briefe ad Chromatium, Jovinum et Eusebium (5): »In mea enim patria rusticitatis vernacula Deus venter est, et in diem vivitur: et sanctior est ille qui ditior est.« Diese Worte deuten auf einen gewissen Wohlstand jener Gegend hin, dessen Grundlage entweder günstige Bodenbedingungen oder eine für den Handel wichtigere Position, wenn nicht beide zusammen, bildeten. Die Zerstörung des Ortes hängt mit den kriegerischen Ereignissen zusammen, welche der unglücklichen Schlacht von Adrianopel (378) vorausgingen und folgten, in der Kaiser Valens von den Gothen besiegt und erschlagen wurde. »Viginti et eo amplius sunt anni« sagt Hieronymus in dem 1396 (ad Heliodorum, 396 geschrieben) ep. 60, »quod inter Constantinopolim et Alpes Julias quotidie Romanus sanguis effunditur. Scythiam, Thraciam, Macedoniam, Dardaniam, Daciam, Thessaliam, Achaiam, Epiros, Dalmatiam cunctasque Pannonias Gothus, Sarmata, Quadus, Alanus, Hunni, Vandali, Marcomanni vastant, trahunt, rapiunt«, und im Commentar zu Sophoniam I, 2-3 (392 verfasst) lässt er Gottes Zorn Illyricum, Thracien und seine Heimat treffen: »testis ... in qua ortus sum, solum, ubi praeter caelum et terram et crescentes vepres et condensa silvarum cuncta perierunt«. Um einige Jahrzehnte früher fällt die Erwähnung Stridons in den Acten des arianischen Concils vom Jahre 325, wo unter den unterzeichneten Bischöfen auch einer »provinciae Pannoniae Domnus Stridonensis« erscheint. Endlich nennt Ptolemaeus II 16, 6 unter den binnenländischen Städten Liburniens nach Burnum (42° 45 Länge und 44° 40 Breite) Sidrona unter 43° 30 Länge und 44° 20 Breite, das von vielen Gelehrten mit Stridon identi-

[1] Die folgenden Zeilen fassen die Grundgedanken einer Abhandlung zusammen, die ich in kroatischer Sprache zu veröffentlichen beabsichtige.

tifiert worden ist. VIII 7, 8 erwähnt er es unter seinen Fixpunkten nochmals in der Παραλία zwischen Jader und Salona: Σιδρῶνα τὴν μεγίστην ἡμέραν ἔχει ὡρῶν ιε γο′ (= 15⁸/₁₂ʰ) καὶ διέστηκεν Ἀλεξανδρείας πρὸς δύσιν ὥρᾳ α ς (= 1¹/₆ʰ).

Ich sehe keinen Grund zur Annahme, dass das Stridon der Concilsacten von Nicaea und die Vaterstadt des Hieronymus sowie das Σιδρῶνα des Ptolemaeus verschiedene Oertlichkeiten bezeichnen. Nun ordnen die Concilsacten Stridon unter Pannonien ein, und Hieronymus setzt das Städtchen als Dalmatiae quondam Pannoniaeque confinium an. Beide Angaben so zu vereinigen, dass Stridon in Pannonien und zwar hart an der dalmatinischen Grenze gelegen gewesen sei, scheint mir nicht möglich. Denn wenn Hieronymus so gedacht hätte, würde er »Pannoniae et Dalmatiae confinium« geschrieben haben; nichts ist natürlicher und menschlicher, als dass Hieronymus bei einer solchen Ortsbezeichnung zuerst die Heimat, dann erst das angrenzende Land nannte. Und diese Ansicht wird dadurch sehr gestützt, dass Hieronymus von einem seiner Gegner, dem Bischof des bithynischen Helenopolis Palladius Galata, Ἱερώνυμός τις ἀπὸ Δαλματίας genannt wird, dass ferner im Streite mit Rufinus an den »certatum ... de Italia et in ... Roma atque Dalmatia scripta venerunt, quibus me laudator pristinus ornasses praeconiis« (adv. Rufinum III p. 539 Migne), offenbar weil in Dalmatien als seiner Heimat gegen Hieronymus agitirt worden war, und dass endlich die gewiss sehr alte Tradition der katholischen Kirche diesen ihren doctor maximus als Dalmatiner bezeichnet; das besagen die Worte des Breviariums »Hieronymus Eusebii filius Stridone in Dalmatia Constantio imperatore natus«. Die gleiche Ansicht vertritt die griechisch-orientalische Kirche, was eine weitere Bestätigung des hohen Alters dieser Tradition bildet. Dem entsprechend hat die römische Curia im Jahre 1627 die einstige dioecesis Stridonensis in jenem Theile Dalmatiens localisirt, der damals unter türkischer Herrschaft stand und noch Bosnien gerechnet wurde.

Das war das antike Material, mit dem die Gelehrten bis vor Kurzem allein rechnen konnten. Den einen schien es für Sdrinja (Sdregna), ein Dorf des Decanats Portole im Bisthume Capodistria zu sprechen[1], eine andere Gruppe suchte Stridon auf dalmatinisch-bosnischem Boden, allerdings an verschiedenen Stellen. Ihr Strigovo

---

[1] Ungefähr so schon der Archidiakon Thomas von Spalato († 1268) in seiner Historia Salonitana, c. 3, Racki, Agram 1894 p. 5 und dessen Commentator, in communione habet opp. dell Stridonis« und p. 60 oppidum Stridonis quod nunc est confinium Dalmatiae et Histriae. Dagegen stellt schon Flavius Blondus (saec. XV) Italia illustrata, p. 387 die Gleichung Sdrigna = Stridon als eine ausgemachte Thatsache an: Primum Histriam inter et Portolam ac Pinguentum est oppidulum Sdrigna, quod Stridonem fuisse constat olim, Stridonis oppidum ... doctor illustrisque Hieronymus ... Diese Ansicht vertritt auch ... Marianus Victorius Amerinus in seiner Pariser Ausgabe des H. (1609) ... Reben ... Commentatio ... Hieron. (1623), p. 15 ... Paulus Vergerius ... Panegyr. des Hieron., J. B. Goyneo ... Ferdinando della Croce ... di Trieste (1698), Vol. ... XI ... 568, Stephanus Schönleben ... De Sancto ecclesiae Pannoniae Quinqueecclesiis (1730), und in heiligster Zeit gegen die Gegner dieser Ansicht Petrus Stankovič, Della patria di S. Girolamo (1824).

im Bezirke Knin¹ oder nahe von Almissa Omiš² oder verlegte es »in haec loca, quibus hodie quoque fines Croatiae Bosnae et Dalmatiae conterminis«³ oder in Sedramič unweit von Drniš.⁴ Eine dritte Gruppe⁵ sucht Stridon in Pannonien und einer ihrer Vertreter weist auf Štrigovo auf der Murinsel (zwischen Mur und Drau) hin.⁶ Der Streit zwischen diesen drei Gruppen, neben denen noch eine kleine Anzahl Gelehrter sich mit einem non liquet begnügte, ist, wie dies unter Localhistorikern und dazu unter südlichem Himmel ja auch sonst wiederholt geschehen ist, mit einer Heftigkeit und Erbitterung geführt worden, die auf politischem oder wirthschaftlichem Gebiete zwar nicht entschuldbar, aber menschlich begreiflich wäre, in einer rein wissenschaftlichen Frage unstatthaft war und wiederholt das Streitobject selbst verschleierte.

Ich selbst beabsichtige nicht, die von jenen vorgebrachten Gründe einzeln durchzuprüfen, sondern begnüge mich einmal zu erklären, dass — wie die Dinge liegen — ich Hieronymus für einen Dalmatiner zu halten mich berechtigt glaube und dass ich an der Identität von Stridon mit dem *Σιδρῶνα* des Ptolemaeus nicht zweifle. Aber ich würde selbstverständlich, da sich über die alten Argumente sonst nichts Neues sagen zu lassen scheint, nicht in eine Erörterung des Gegenstandes eintreten, wenn nicht, wie gesagt, ein neues wichtiges Beweisstück vorläge. Das ist ein Inschriftstein, dessen Copie Madirić den Papieren »del defunto Stefano Petković di Knin« entnommen und im Bull. Dalm. 1882 p. 136 f. veröffentlicht

¹ So ein Marcus Marulić (saec. XV) in Lucius De regno Dalm. et Croat. lib. VI, niemals Erasmus von Rotterdam in der Vita Hieronymi, Bischof Tomko Marnavić (im 17. Jahrhundert) in seiner Handschrift, die P. Appendini beim Wallpreiser Georg Dražić 1803 auf Lesina sah, Rob. Papalius, De situ Carnioliae, Carinthiae, Styriae atque Episc. Raph. Levaković et Ignatius Georg in Adversar. et schedas ined. ad res Illyrici a. 1635.

² Fischer, Memorie st. e geogr. della Dalmazia 1687 S. 208.

³ Kasnačić Orbis antiquus, p. 336. Die gleiche Auffassung liegt der Stelle der »Constitution« des Papstes Urban VIII. »Zelo domus Dei« zugrunde, durch die am Pergplatz im Collegio Illirico in Loreto für die Zöglinge der ehemaligen Diöcese Stridon »in Dalmatia« Raum geschaffen wurde. Ungefähr dort spost Vrediga Nadaliaque et eo proximo loco, quo Stridon posita esse Ptolemaeus ... sieht es der Jesuit Illauer Seb. Dolci in seinem Hieronymus ... (Ancona 1750). Der bekannte Inschriftensammler I. Pavlović-Lučić glaubt, dass Stridon »nullibi aptius collocari potest quam in parva planitie sub Kosrachina Marmora Mosoriensi« p. 53. Endlich ist in dem von Stanković angeregten, bisher in etwa geführten Meinungsaustausch Capor, Della patria di S. Girolamo, risposta all' opuscolo del Can. Stanković (1826) für Grahovo bei Bosnien, nahe an den Grenzen gegen Croatien und Dalmatien eingetreten. Dopšić (1829) und Dopšić (1830) brachten die Gegner einander nicht näher. Zwei Jahre darauf hat Appendini, Storia della Dalmazia 1834, I 164, die Polemik gegen Stanković fortgesetzt und Stridon auch in Dalmatien an die für das Sidrona des Ptolemaeus vermutheten Stelle gelegt (unter il 39° 30' di longitudine e 44° 30' di latitudine). Von neueren Vertretern der gleichen Ansicht seien erwähnt Katalinić, Storia della Dalm. 1834, I 164; Ljubić, La Dalmazia 1847 n. 5; Alačević Bull. Dalm. 1881 p. 63 f.; Zamoniano, La chiesa abbaziale di Sconilona (1868) und Kiepert, Grundriss der alt. Geographie (1879) p. 332.

⁴ So der Bischof Frane von Sebenico, S. Hieronymi Stridon. patria del Massimo Dottore S. Girolamo, rivendicata alla diocesi di Sebenico 1815.

⁵ Z. B. Stolberg, Gesch. der Religion Christi 1806, XIII; [illegible] Büdinger, Österr. Gesch., S. 36, Kenner, Berichte des Alterthumsvereines zu Wien 1870, S. 89.

⁶ Dankó, Divus Hieronymus ... ex originis Interamnia Murakoz Hungarus ... exhibet propugnat (1874). Derselben Meinung sind die Bollandisten in den Acta SS. Septembris VIII. p. 418.

IVOEX///AIVSAILA
VIOVAIFFIOCONS
IAVIO / //PPOEIM
TIVIS/VIEPSALV
IAIASEISTIFIDO
VEVSESOEIEPM
IVAVII

hat [1] «sopra una colonna spezzata di sopra, sulla strada tra Grauva e Glamoč, passato il primo ponte, le lettere sono assai rovinate e non si capisce nulla».

Dan ergänzte Alačević zu «in(d)ex [d]e[t]us a [F]lavio Va[ler]io Cons[t]a[nt]io [v. c.] p(raeside) p(rovinciae) [D]elm(atiae) [T]i[ne]s i[nt]e[r] Salvia[t]as e[t] S[tr]do[n]e[n]ses [d]e[t]e[r]m[in]avi[t]» und fixirte es demnach Wenn auf die Zeit 284 bis 284 n. Chr. Er führt aus der Schlussfolgerung fort: «Dovremmo stabilire con sempre maggiore fondamento che Silviae era a Grauva, che Stridone era nel territorio di Saritte, che Saritte può essere corrotto da Stridone, e che il nome attuale di Staretina ... bene ricorda il nome di Stridon; ed infine che la posizione di Saritte, assia Stridone, combina benissimo col cenno lasciatoci da S. Girolamo.»

Es kann keinem Zweifel unterliegen, dass diese Folgerungen zwar fast durchwegs ansichtig sind, aber mit Hilfe dieses Inschriftfundes die Streitfrage über die Lage der Heimat des Hieronymus entschieden ist, wenn man die Treue und Echtheit dieser Mittheilung anerkennt. Aber der gelehrte Herausgeber der Supplemente zur Westhälfte des CIL III erklärt, dass Mommsen «de tituli sinceritate dubitat» und fügt bei: «nec mihi (Hirschfeld) a fraudis suspicione immunis videtur». Mommsens Zweifel sind dadurch veranlasst, dass «Valeri nomen adhuc credibilius Constantium habuisse adoptivum tractum a Maximiano Augusto, mirum ante adoptionem iam utroque gentilicio eum usum esse». Die Berechtigung dieser Zweifel, die ich ungeachtet der hohen Bedeutung der beiden Männer, die sie äusserten, sorgfältig erwogen habe, vermag ich aber nicht anzuerkennen, und ich hatte zu erwägen, dass die Zuverlässigkeit und Gewissenhaftigkeit des ersten Herausgebers der Inschrift, des Landesgerichtsrathes Alačević, der durch ein Decennium Mitredacteur des Bull. Dalm. war, über jeden Zweifel erhaben ist. Die Copie des Kaufmannes Petković, auf die seine Publication zurückgeht, hatte er als richterliche Amtsperson bei der Verlassenschaftsabhandlung in den Papieren des Verstorbenen kennen gelernt. Petković war ein einfacher Mann, war nie schriftstellerisch thätig, besass gar keine antiquarischen oder epigraphischen Kenntnisse und hat nie den Werth des Textes erfasst, von dem er sich — vermuthlich auf einer Jagd — jene mageren Notizen gemacht hatte. Freilich bedenke man, dass Mommsens

[1] Danach CIL III 9860

Verdachtsgrund sich nicht auf die Verletzung einer erwiesenen Thatsache, sondern auf den Widerspruch einer vorläufig unerwiesenen, wenn auch sehr ansprechenden Hypothese bezieht.

Salviae nun wird ausser von Alačević, der es mit Grahovo identificirte, so ziemlich übereinstimmend von den Forschern in Glamoč auf dem Glamočko polje gesucht. Einen neuen Beweis für diesen Ansatz habe ich in einer noch unedirten Grabschrift aus Glamoč gewonnen, die im Museum von Spalato die Zahl 2022A trägt: D(is) m(anibus). Ael(ius) Capito, dec(urio) municip(ii) Salvia[…], natus Starue, [.]… vix(it) an(nis) XLV. Ael(ius) Victor filius pi[…]us patri karissim(o) b(ene) m(erenti) posuit.[1]



Ich identificire Salviae mit dem Fundort und suche es also bei Glamoč, so dass ich von der üblichen Auffassung nicht abweiche. Starue aber vermuthe ich in dessen Nähe; vielleicht ist der Bergname Staretina bei Glamoč, in welchem Alačević[2] eine Verderbnis von Saritte angenommen hat, nichts Anderes als das alte Starue mit der slavischen Endung -tina.

Salvia lag also bei Glamoč. Der Terminationsstein zwischen den Marken von Salvia und Stridon ist auf der Strasse zwischen Glamoč und Grahovo gefunden worden, vielleicht noch in situ. Denn bleibt aber nichts übrig, als Stridon in Grahovo oder besser im Grahovo polje zu suchen, wo ungefähr die voraugusteische Grenze — und diese meint, glaube ich, der heil. Hieronymus mit den Worten »Dalmatiae quondam Pannoniaeque confinium« — zwischen Dalmatien und Pannonien lief. Diesen indirecten Beweis für die Lage der Vaterstadt des heil. Hieronymus halte ich für ausreichend, und ich hoffe, dass Grabungen in Grahovo auch die äussere Bestätigung bringen werden.

[1] Die genaue Zeichnung soll im zweiten Bande der Jahreshefte des k. k. österr. archäol. Institutes erfolgen.

[2] Bull. Dalm. 1883, 428.

FRANZ BULIĆ.

EIN PORTRÄTKOPF AUS CARNUNTUM



Der Jünglingskopf, den vorstehende Abbildung nach einer Zeichnung des Malers Florian Goldberg zur Anschauung bringt, wurde von mir 1896 in der Gartenmauer der Villa Pálffy zu Deutsch-Altenburg entdeckt und mir auf meine Bitte von dem dermaligen Besitzer überlassen.

Das Material ist grobkörniger Sandstein aus hiesiger Gegend. Die Masse betragen: von der Kinnspitze bis zum Scheitel 0·28 M., von einem Ohre zum anderen 0·19 M., von der Lippengrube bis zur Mitte des Hinterhauptes 0·26 M. Der Umfang des Kopfes, über dem Stirnhirn gemessen, beträgt 0·72 M.

Die Strenge der Arbeit scheint das Werk mit Sicherheit in die erste Kaiserzeit zu weisen, und die Züge finden nächste Aehnlichkeit in denen der Familie der Claudier. Darnach wurde die Vermuthung geäussert, die mir erwägenswerth scheint, dass in diesem Kopfe ein Porträt des jüngeren Drusus, des Sohnes von Tiberius, vorliege. Zu voller Evidenz lässt sich diese Bestimmung vorläufig allerdings noch nicht bringen, da statuarische Darstellungen dieses Prinzen bisher nicht mit Sicherheit nachgewiesen sind.[1] Doch zeigen die von mir verglichenen Münztypen und ebenso die mit grösserer oder geringerer Wahrscheinlichkeit auf diesen Drusus bezogenen Köpfe einige Uebereinstimmungen, die eine Identificirung wohl gestatten.

[1] Vgl. Bernoulli, [illegible] und Mariani in den Atti d. accad. di Napoli XV, S. 3 des Separatabdruckes, wo zwei Büsten und eine Statue des Museums zu Neapel namhaft gemacht sind und von dem einen Kopf eine Abbildung gegeben ist.

würden. Auch lassen die uns bekannten Ereignisse die Aufstellung eines Bildnisses des jüngeren Drusus gerade in Carnuntum trefflich motivirt erscheinen. Im Jahre 17 n. Chr. wurde Drusus von seinem Vater nach Illyricum entsendet (Tacitus ann. 2. 44. 46) und bewirkte durch kluge Politik, dass König Marbod im Jahre 19 die Donau, vermuthlich bei Carnuntum, überschritt und sich unter römischen Schutz begab (Tacitus ann. 2. 62. 63). Für die glückliche Durchführung seiner Aufgabe wurde Drusus die Ehre des kleinen Triumphes zuerkannt (Tacitus 2. 64), den er im Jahre 21 feierte (Tacitus 3. 19). Damit wäre eventuell auch eine genaue Datirung unseres Werkes gegeben.

Indem ich mich freue, dieses interessante Stück zum ersten Male ans Licht zu stellen, bringe ich zugleich die Hoffnung zum Ausdrucke, dass Derjenige, dem diese Zeilen gewidmet sind, seiner mir ausgesprochenen Absicht gemäss demselben bald eingehendere Würdigung angedeihen lassen werde.

ANTON FREIHERR VON LUDWIGSTORFF

CN. DOMITIUS CALVINUS.

Von dem auf Marmor eingegrabenen Kalender, der im Hain der Arvalen stand, haben die Grabungen der Jahre 1867 ff. auch ein Stück der Ueberschrift zum Vorschein gebracht, die einst sich über die ganze Breite in einer Zeile hinzog. Es ist oberhalb der Monate August (zweite Hälfte), September, October, November erhalten:

MP MAG FRAT ARVAL

Vergleiche die Publication CIL. VI p. 626 und I² p. 214. Darnach hat eine Persönlichkeit, die den Titel [i]mp(erator) führte, während sie Magister des Collegiums der Arvalen war, den Kalender gestiftet.

Wer dies war, ist bisher nicht gefunden worden. Die anfangs von Mommsen ausgesprochene Vermuthung, es sei Germanicus gewesen, hat er selbst C. I² a. a. O. zurückgezogen, da von dem im selben Haine stehenden Verzeichniss der jährigen eponymen Beamten, dessen Aufzeichnung wohl gleichzeitig mit der Aufstellung des Kalenders begann, sich Stücke aus dem Jahre 732 d. St. = 22 v. Chr. gefunden haben und Germanicus erst gegen Ende der Regierung des Augustus Arvale geworden sein kann. Mittlerweile ist durch Hula Arch.-epigr. Mitth. XV S. 23 ff. wohl mit völliger Sicherheit nachgewiesen worden, dass das vor einiger Zeit gefundene Bruchstück der Arvalacten, das nach Lanciani von Henzen, Bull. d. Inst. 1882 p. 221 publicirt wurde (jetzt CIL. VI 4, p. 3262 n. 32338), auch auf die Jahre 21 und 20 v. Chr. bezieht und etwa folgendermaassen zu ergänzen ist:

a(nte) d(iem) . . . I]un(ias) [in luco et domi

a(nte) d(iem) . . . I]un(ias) [domi

Adfuerunt L. Scribonio]s Libo, L. Cinna, A . . .

M. Co]rnutus, Cn. Dom[itius Calvinus.

M. Appuleio] P. Silio [co(n)s(ulibus) 20 v. Chr.

[?] d(ie) Iun. ma]g(isterio) Cn. Pompei Q. f. [sacrum indictum deae Diae

? k(alendis)] Iun(is) [domi

? a. d. III n]on(as) Iun(ias) in [luco et domi

? pr(idie)] non(as) Iun(ias) [domi

Adfuerunt C]n. Pompeius Q. f., M. Corn[utus . . .

M. Valerius M]essalla Corvinus . . .

Also fällt die Reform oder Wiederherstellung des Collegiums der Arvalen vor das Jahr 21 v. Chr., und unmittelbar nach der Reform wird in seinem Hain der Kalender aufgestellt sein. In der Zeit zwischen 45 und 25 v. Chr. aber hatte eine nicht ganz geringe Zahl von Männern den Titel Imperator erlangt, die an-

scheinend nicht vollständigen Listen bei Mommsen, Staatsrecht I³ S. 125 führen elf auf.

Und in der That war auch unter den Männern, die nach dem oben angeführten Bruchstück in den Jahren 21 und 20 v. Chr. Arvalen waren, einer Imperator, der in der Ankündigung des Festes im Jahre 21 in Z. 4 als Anwesender angeführte Cn. Domitius M. f. Calvinus,[1] über den Drumann 3 S. 3—11 gehandelt hat.

Nach den literarischen Quellen erscheint er zuerst im Jahre 62 als Legat des Propraetors L. Valerius Flaccus in Asien; 59 war er Volkstribun, 56 Prätor, 53 Consul. Im Bürgerkriege spielte er eine hervorragende Rolle auf Cäsars Seite und commandirte in der Schlacht bei Pharsalus das mittlere Treffen. Nach Cäsars Tode stand er auf der Seite des jüngeren Cäsar, des späteren Augustus, wurde 40 zum zweiten Male Consul, commandirte darauf in Spanien, das zu dessen Provinzen gehörte, und erwarb den Titel imperator und die Ehre des Triumphs, den er am 17. Juli 36 feierte. Hieran berichtet Dio 48, 42, dass er nur von den Städten Spaniens das aurum coronarium annahm und dasselbe grossentheils dazu verwendete, die Regia, das Amtshaus der Pontifices, wieder aufzubauen. Bei der Einweihung bildeten den Schmuck Statuen, die er für die Feier von Augustus geborgt hatte, die aber dann blieben, weil er auf Augustus' Bitte um Rückgabe ihn ersuchte, sie selbst abholen zu lassen. Weiterhin scheint in der Literatur nichts mehr von ihm berichtet zu sein.

Die Denkmäler lehren, dass er für das Jahr 43 zum Magister equitum an der Seite des Dictators Cäsar designirt war: siehe Fasti Capitol. zum Jahre 709/45. Dass er Pontifex war, konnte man aus seinem Neubau der Regia erschliessen; sicher war es durch den von ihm in Spanien geprägten Denar mit der Aufschrift „Dom. cos. iter. imp.“, der die Insignien des Pontificats trägt; vergleiche Babelon I S. 457 und Eckhel V S. 203. Ausdrücklich wird er pontifex genannt in der auf dem Palatin gefundenen und noch jetzt dort stehenden Rundbasis mit der Aufschrift (C. VI 1301): Cn. Domitius M. f. Calvinus | pontifex | co(n)s(ul) iterum) imper(ator) | de manibiis, die also einst ein Weihgeschenk aus seiner Beute trug.

Dieser Cn. Domitius Calvinus, der den Titel imperator führte und den wir im Jahre 21 v. Chr. als Arvalen finden, ist, wie ich vermuthen möchte, in der Ueberschrift des Kalenders der Arvalen zu erkennen.

Der Raum passt zur Ergänzung seines Namens vorzüglich. Da der erhaltene Theil der Ueberschrift etwa 14 Buchstaben oberhalb von $3^1/_2$ Monaten steht, so

[1] Dass, wenn Henzens Zeilentrennung richtig ist — und ich scheint jetzt zweifellos — die Reste CN · DOM in Z. 4 nur zu diesem Namen ergänzt werden können, hat auch Mommsen, Ephem. epigr. VIII p. 305 bemerkt. Sein gegen diese Herstellung erhobener Einwand, der Name des bejahrten Consulars könnte nicht nach denen jüngerer Collegen gestanden haben, scheint unbegründet. In den Acten des Jahres 14 n. Chr. sind allerdings die Anwesenden nach ihrer Anciennität geordnet, aber in den übrigen älteren Acten nicht. Ihr Reihenfolge muss der zufälligen Folge, in der die Anwesenden ihre Gegenwart durch eigenhändige Aufschreibung ihres Namens im Protokoll bezeugten, entsprochen haben.

kommen auf die Breite des Monats etwa 4 Buchstaben, also auf den dem erhaltenen Stücke vorausgehenden Theil 7½ Monate etwa 30 Buchstaben. Die Ergänzung seines Namens

Cn. Domitius M. f. Calvinus pontifex 1 —,

denn es ist anzunehmen, dass seine Stellung als Pontifex angegeben war, ergiebt 29½.

Indess ist damit keine Sicherheit gegeben, da es denkbar ist, dass damals noch ein anderes Mitglied des Arvalencollegiums Imperator war und dass dessen Name auch genau die Lücke füllte.

Den Ausschlag giebt meines Erachtens des Calvinus Eigenschaft als Pontifex; da aus ihr, wenn ich nicht ganz irre, seine Thätigkeit, von der uns einzelne Spuren erhalten sind, sich erklärt.

Dass die Reform der Arvalen zu den Gedanken des Augustus gehört, scheint unzweifelhaft, ebenso sicher aber auch, dass sie nur unter Mitwirkung der Pontifices durchgeführt werden konnte. Es ist daher begreiflich, dass Hirschfeld die Reform in die Zeit setzen wollte, in der Augustus als Pontifex maximus an die Spitze des Collegs getreten war. Jetzt lernen wir, dass sie früher fällt. Der damalige Pontifex maximus kann dabei nicht mitgewirkt haben. Aemilius Lepidus war zwar von Augustus am Leben und im Besitz seiner Würde gelassen worden, durfte aber sicher keinen Gebrauch von ihr machen. So scheint die Folgerung unabweisbar, dass ein anderes Mitglied des Collegiums im Einverständniss mit Augustus die Führung hatte, und dies wird Calvinus gewesen sein.

Dass er seiner politischen Stellung und seinem Range nach dazu geeignet war, bedarf keiner weiteren Ausführung; er kann sehr wohl im Jahre 36 der rangälteste College des Lepidus und des späteren Augustus als Pontifex gewesen sein. Aber auch die einzelnen Züge der Ueberlieferung erhalten erst unter dieser Annahme (dass er als Vertrauensmann des Augustus das Collegium geführt habe) ihre volle Erklärung: dass er das Amtshaus der Pontifices wieder aufbaute und einweihte, wie dass hierfür ihm die Statuen von Augustus hergestellt wurden. Auch die berühmte Frage nach dem Ursprung der Fasti Capitolini, der Verzeichnisse der Consuln und der Triumphe auf den Seitenwänden der Regia, erscheint in neuem Lichte. Borghesi hatte eine bestimmten Anzeichen erwiesen, dass sie eingegraben wurden, als Calvinus die Regia wieder aufgebaut hatte. Hirschfeld hatte auch dies der Zeit zugewiesen, da Augustus Pontifex maximus geworden war. Seine Annahme hat sich nur für das Verzeichniss der Triumphe richtig erwiesen, das später auf den Pilastern der Wände angebracht wurde.[1] Für das Verzeichniss der Consuln ist die Ansicht Borghesis in Gültigkeit geblieben, die es

[1] Diese Aufzeichnung der Triumphe stand wohl sicher damit in Zusammenhang, dass Augustus auf seinem Forum die Statuen der Triumphatoren mit den Elogien über ihre Thaten den elogia, auf stellen liess. Ausgesprochen ist dies neuerdings von Georg Schön, Die Elogien des Augustusforum (Jahresberichte des Gymnasiums in Cilli 1895) S. 45 f.

der Bauthätigkeit des Calvinus zugewesen, siehe Hülsen CIL I² S. 11 ff. Jetzt sehen wir indess, dass in gewissem Sinne auch Hirschfeld Recht hatte, der Augustus für den Urheber hielt. Calvinus hat als einflussreicher College des Augustus in der höchsten geistlichen Regierungsbehörde dessen Gedanken verwirklichen helfen, als aus national-patriotischen Erwägungen das Amtshaus den eigenthümlichen Schmuck erhielt und als mit ähnlicher Absicht zu hohem Glanze ein bisher geringes Priestercollegium erhoben wurde, das uralte römische Eigenart am reinsten bewahrt zu haben schien.

EUGEN BORMANN.



DER LANDTAG VON MOESIA SUPERIOR

In Bela-Palanka[1] kamen zwei Ehreninschriften zum Vorschein (C. I. L. III 1685 und 1686), welche dem Kaiser Septimius Severus und seiner Gemahlin die r(es) publ(ica) Ulp(iana) errichtet hat. Da aber Ulpiana nicht auf dem Fundorte dieser Steine localisirt werden kann, sondern weit weg von da am Kosovo polje bei Lipljan[2] und in Palanka nach den Itinerarien Remesiana anzusetzen ist,[3] so bereitet die Auffindung der Inschriften in dem letztgenannten Orte Schwierigkeiten. Mommsen sucht sie im C. I. L. III p. 268 zu beheben durch folgende, ihn jedoch selbst nicht recht befriedigende Erklärung: Fuit, opinor, illi Ulpianenses non eo loco dedicati sunt, quo prostiterunt saeculo septimo decimo; quod quamquam difficile admittitur, cum praesertim tituli sint numero plures lapidesque, qui origine putandi sunt stetisse, satis distet, tamen qui Ulpianam ibi collocat, ubi lapides reperti sunt, videat is ne implicetur difficultatibus longe maioribus, maxime in finibus regendis inter provincias aetatis extremae Daciam mediterraneam et Dardaniam. Ich glaube, wir werden eine ansagendere Lösung dieser Frage finden, wenn wir sie mit einer anderen verbinden, mit der nämlich nach dem Sitze des concilium der obermoesischen Provinz.

Weder in Singidunum, noch in Viminacium, noch in einem anderen Orte, welcher vermöge seiner militärischen oder administrativen Bedeutung oder wegen seiner centralen Lage (wie Naissus) auf diese Ehre Anspruch erheben konnte, wurde ein darauf bezügliches Denkmal gefunden. In Remesiana nun treffen wir eine Inschrift an, welche Nachricht gibt von einem gemeinsamen Handeln der gesammten Provinz, wie dies eben in dem Provinziallandtage zum Ausdrucke kam. C. I. L. III 1688 = 8257, gestiftet, wie es scheint, Severus Alexander und seiner Mutter von der splendidissima et devotissima numini eorum provincia (Moes(ia)) superior. Damit vergleiche man die ganz analoge Ehrung, die Nero Caesar in Scardona, wo sich die ara Augusti Liburniae befand,[4] von den civitates Liburniae zutheil wurde.[5]

[1] So heisst jetzt Mustafa Pascha Palanka.

[2] W. Tomaschek, Zeitschrift für österreichische Gymnasien 1874, S. 661. C. Jireček, Archäol.-epigr. Mitth. X, S. 67. A. J. Evans, Antiquarian researches in Illyricum (parts III and IV), S. 88. A. v. Domaszewski, Archäol.-epigr. Mitth. XIII, S. 150 f. und C. I. L. III, p. 1457. H. Kiepert, Formae orbis antiqui XVII, Beiblatt S. 4.

[3] Mommsen, C. I. L. III, p. 268, vgl. p. 1460. Tomaschek, Zur Kunde der Hämushalbinsel, Sitzungsberichte der Wiener Akademie 1882, S. 441, 489. Evans a. a. O., S. 158. Jireček, Archäol.-epigr. Mitth. X, S. 44. F. Kanitz, Römische Studien in Serbien, S. 81 f. Kiepert, a. a. O.

[4] C. I. L. III 2810. Marquardt, R. St. V. I², S. 511. J. Jung, Römer und Romanen in den Donauländern², S. 42, Anm. 1.

[5] C. I. L. III 2808; vgl. 9879. Wissenschaftliche Mittheilungen aus Bosnien und der Hercegovina V, S. 248, n. 80.

Diese Inschrift berechtigt zu dem Schlusse, dass Remesiana der Sitz des Landtages von Moesia superior war. Und damit erhalten die Dedicationen von Ulpiana in Remesiana ihre Erklärung. Einzelne besonders eifrige Städte fühlten sich bemüssigt, neben den gemeinsamen noch specielle Huldigungen durch ihre Abgeordnete darbringen zu lassen. Solche Sonderleistungen finden wir auch in anderen Landtagsstädten, wie z. B. in Savaria solche von Scarbantia und Siscia.[1]

Die etwas excentrische Lage von Remesiana hat auch sonst z. B. an Lugudunum Analogien und lässt sich damit erklären, dass auch hier die römische Institution an einen epichorischen Cult angeknüpft hat.[2]

---

[1] C. I. L. III 4 92 4 93. Vgl. Mommsen, C. I. L. III p. 525. Marquardt, R. St.-V. I. S. 207: »In Pannonia superiore ara Augusti provinciae fuisse videtur Savariae, ad quam ab aliis quoque provinciae civitatibus statuae collocabantur (C. I. L. III 4 92 4193)«.

[2] Ueber Remesiana in vorrömischer Zeit vgl. Tomaschek, Die alten Thraker II 2, S. 69.

CARL PATSCH



UEBER EIN PAAR NEUERE RÖMISCHE FUNDE UND DIE MAIAFRAGE.

Die Untersuchungen über die strittige Maiafrage bei Meran-Mais in Südtirol haben in neuerer Zeit bekanntlich auch eine ziemlich reiche Literatur zu Tage gefördert, aber trotzdem gehen die Ansichten noch immer mehr oder weniger auseinander. Ich habe in der Abhandlung »Zur Maiafrage« (Innsbruck 1894), welche aus einer Besprechung der gleichnamigen Schrift Dr. v. Tappeiners (Meran 1894) erwuchs, nach allseitiger Prüfung die Ansicht zu begründen gesucht, dass die Verhältnisse von Maia nicht nach der Entstehung aus einem ausgedehnteren römischen Lager zu beurtheilen seien, sondern dass es vielmehr nahe liege, den Hügel der alten Zenoburg, die einst wohl schon zu den rätischen arces gehört hatte, als ersten Stützpunkt der an Zahl nicht zu überschätzenden römischen Heeresabtheilung, welche von Drusus heraufgeschickt wurde, zu betrachten, wobei sich dann der Anschluss der pons opera auf beiden Ufern des am Burghügel vorbeirauschenden Passerflusses, also auf der jetzigen Meraner und Maiser Seite leicht erklären würde (S. 9 ff.). Der auf so vielen Gebieten stets opferfreudige Dr. v. Tappeiner ist indess meiner damals ausgesprochenen Aufforderung, auf dem Zenoberger Hügel Nachgrabungen zu veranstalten, zum Theile nachgekommen und er berichtet darüber am Schlusse seiner diesbezüglichen neuesten Schrift (Meran 1897) S. 28 Folgendes: »Ich habe auch die Funde von Zenoburg dem Prof. Dr. v. Wieser, Vorstand des Ferdinandeums, zur Prüfung übergeben. Nun schreibt mir derselbe, dass unter den auf der Zenoburg ausgegrabenen Funden sich unzweifelhaft prähistorische und römische Scherben befinden. Die römischen Scherben stammen von Terra-sigillata-Gefässen, im Ganzen neun Stück, die zu mindestens zwei Gefässen gehörten und zwar zu flachen Schalen. Auf der Innenseite eines Bodenstückes sind Reste eines vertieften Stempels erhalten. Damit ist erwiesen, dass der Felskopf der Zenoburg schon in vorgeschichtlicher und in römischer Zeit besetzt war.«

Machte mir schon diese Bestätigung meiner Vermuthung Freude, so war mir fast noch interessanter die jüngst freundlich mitgetheilte Entdeckung unseres einstigen Schülers Prof. Dr. Adelgott Schatz in Meran, dass im dortigen Cabinete eine bisher unbeachtete Bronzemünze des Drusus (nach der Beschreibung offenbar Cohen I. 2 und Imhoof-Blumer 6) sich befinde, die nach den beigelegten Angaben schon im Jahre 1878 am nördlichen Abhange der Zenoburg im Acker hinter dem viereckigen Thurme gefunden wurde, also an einem Platze, den ich mir immer für Grabungen als besonders geeignet dachte. Und wie bezeichnend eine Drususmünze gerade an diesem Fundorte! Zugleich kam von derselben Seite die Nachricht, dass im Herbste 1897 auch in der Stadt selbst wieder einmal ein Fund gemacht wurde, nämlich eine Bronzemünze des Gallienus (Gallienus P. F. Aug., vgl. Imhoof

Blumer 13) am Hause der Frau Gemeinerr Wa[illegible] Nr. 9), die nun ebenfalls in der Sammlung des dortigen Gymnasiums aufbewahrt wird. Einen Gallienus hat schon Flavian Orgler in seinem verdienstlichen »Verzeichniss der Fundorte von antiken Münzen in Tirol« (Zeitschrift des Ferdinandeums 1898, S. 74) für Meran erwähnt, aber ohne nähere Angabe des Fundortes. Mehren sich so die Funde auch auf dem rechten Passerufer neben den allerdings, aber aus leicht erklärlichen Gründen zahlreicheren auf der Mais'er Seite (vgl. dazu weiters noch Dr. B. Mazegger, Die Römerfunde und die römische Station in Mais. Innsbruck 1896) doch zusehends mehr und mehr, so dürfte meine obschon so nahe liegende, den Streit vermittelnde Hypothese bei Fortsetzung der Untersuchungen noch auf weitere Bestätigungen hoffen dürfen.

Im Anschlusse erwähne ich bei dieser Gelegenheit noch einen Fund aus einem anderen Theile unseres Landes, nämlich aus dem Oberinnthale. Herr Prof. Jochum in Brixen theilte mir freundlich mit, dass auf den Feldern zwischen Bernabühel und Imst eine Bronzemünze Valentinians zu Tage trat (nach der Beschreibung — Val. I. Cohen VIII 92, 37 auf Revers Securitas rei publicae und Victoria mit Palme und Kranz). Da Flavian Orgler a. a. O. S. 89 für diesen Bezirk nur zwei Münzen notiren konnte (Anton. P., Alex. Sev.), bildet der neue Fund eine hübsche Zugabe und L. Steub, wenn er noch am Leben wäre, würde sich vielleicht auch darüber freuen.[1]

[1] Ueber die Versuche zur Deutung des Namens Imst vgl. Chr. Schneller im »Boten für Tirol« 1890, S. 18 ff.

ANTON ZINGERLE.



MASQUE DE JUPITER SUR UN AIGLE ÉPLOYÉ, BRONZE DU MUSÉE DE BRUXELLES.

Le catalogue plus étendu que substantiel consacré par M. de Meester de Ravestein[1] à l'importante collection qu'il a offerte au musée de Bruxelles, ne saurait dispenser les archéologues de reprendre en détail l'étude des antiques décrites par cet amateur libéral. Il nous a semblé que la plaque sculptée reproduite pour la première fois par la figure ci-jointe méritait autre chose que les éloges vagues qui lui ont été accordés.[2] La provenance de cette pièce intéressante n'est pas indiquée, mais elle a sans aucun doute été acquise par son dernier possesseur en Italie pendant qu'il résidait à Rome comme ministre de Belgique. C'est un disque de bronze de 20,5 cm de diamètre qui, comme son épaisseur (environ 3 mill.) suffirait à le prouver, n'a pas été estampé ou repoussé au marteau, mais bien coulé, puis finement retouché au burin. Le revers n'est pas plan mais concave et suit approximativement les contours du relief. Deux trous forés à droite et à gauche dans les bords ou biseau de la plaque indiquent qu'elle a servi comme applique, à décorer

[1] E. de Meester de Ravestein, Musée Ravestein, Catalogue descriptif, 3 vol., Liège 1871—1882. Une édition abrégée, mais enrichie d'additions nombreuses, a été publiée par l'auteur sous le titre de Musée Ravestein, Notice, 2e éd., Bruxelles 1884, 1 vol. in-12.

[2] Cf. Catalogue, t. I, p. 331, n° 432; Notice, p. 242, n° 842.

quelque panneau. Sa conservation est parfaite. Le métal est revêtu d'une belle patine verte que déparent à peine de minuscules dépôts de rouille.

La périphérie du disque est occupée par un serpent, enroulé en cercle, qui sert d'encadrement à la représentation principale. Sur le corps du reptile est perché un aigle aux serres robustes qui, abaissant la tête comme pour fondre du haut des airs sur une proie invisible, redresse ses ailes largement ouvertes. Entre celles-ci on aperçoit un masque humain à forte barbe dont les boucles frisées se marient curieusement aux longues pennes de l'oiseau. Une couronne de branches de chêne garnies de glands, qui est posée sur son abondante chevelure relevée sur le front, fait immédiatement reconnaître dans cette figure un Jupiter. Toutefois le visage du maître des dieux n'a point la majesté sereine qui lui est habituelle : sa bouche est ouverte, ses sourcils [illegible] vers la racine du nez, ses cheveux épars, sa barbe que semble agiter [illegible] l'ébouriffant un souffle impétueux donnent à cette large tête une singulière expression d'inquiétude. Les pierres précieuses ou l'émail brillant que ses pupilles creusées ont dû recevoir autrefois achevaient de lui communiquer un aspect étrange.

Quel sens a-t-on pu attribuer à cette bizarre composition? L'aigle tenant dans ses serres un serpent est un motif que l'art grec a dès une haute antiquité fréquemment reproduit.[1] Le messager de Zeus était un animal fatidique dont la science augurale tirait des présages favorables ou funestes, et la vue de l'oiseau royal déchirant un serpent était déjà à l'époque homérique regardée comme un prodige hautement significatif.[2] Mais les œuvres qui s'inspirent de ces idées superstitieuses figurent une lutte entre le puissant rapace et le reptile qu'il a saisi, ou du moins celui-ci est la proie pantelante dont son adversaire vainqueur se repaît. La représentation de notre bronze s'écarte absolument de ces types traditionnels. Le serpent n'y paraît point maîtrisé, il y sert simplement à l'aigle de perchoir, et la position qu'on lui a donnée trahit une autre intention et nous transporte dans une autre sphère religieuse.

Les Hiéroglyphica attribués à Horapollon distinguent entre deux images symboliques du serpent replié sur lui-même : lorsqu'il se cache la queue sous le corps, il désignerait le temps (αἰών), lorsqu'il la dévore, le monde (κόσμος).[3] Mais en fait,

---

[1] Une abondante série de monuments de cette espèce a été réunie par Stephani, Compte-rendu comm. archéol. St. Pétersbourg 1862, p. 17 ss. [illegible], Der Adler und die Weltkugel als Attribute des Zeus, Leipzig 1884, p. [illegible], [illegible]. Voyez aussi Hettner, Röm. Steindenkmäler zu Trier, 1893, n° 42, p. 34 et Reinach, [illegible] XX, 1896, p. [illegible].

[2] Hom. Iliad. XII, 200 ss. Sur l'aigle comme [illegible], cf. Stephani, l. c., Bouché-Leclercq, Hist. de la divination, I, [illegible], p. 138, 140.

[3] Horapollon Hieroglyphica, éd. Leemans, I, 1 [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] — Cf. Macrobe, I, 9, § 12 : [illegible] in sacris imaginibus [illegible] [illegible] caudam suam devorantem, ut appareat mundum et [illegible] ipso ali et in se revolvi. Cf. Movers, Phoenizier, I, p. 500.

la différence qui est ici signalée n'est pas généralement observée et le *δράκων οὐροβόρος* sert à figurer l'une et l'autre abstraction.[1] Les spéculations théologiques des prêtres orientaux établissaient entre les deux idées une connexion étroite. Leur panthéisme regardait le Tout déifié comme sans principe et sans terme et l'infini dans l'espace s'y confondait avec l'infini dans le temps. La langue même des Sémites prêtait à cette identification permettant de traduire un même titre divin par «maître du monde» ou «maître des siècles»[2] et les rois à l'image des dieux étaient conçus comme possédant une autorité à la fois éternelle et universelle. Ces notions étaient ainsi rapprochées au point d'être devenues en quelque sorte complémentaires. Cependant il semble que l'artiste auquel notre plaque est due ait connu la distinction que signale le soi-disant Horapollon. On remarque en effet que la queue du reptile que celui-ci saisit entre ses mâchoires s'enroule ensuite autour de son cou qui en recouvre l'extrémité.

Le serpent qui entoure sur le bronze de Bruxelles le masque de Zeus indique donc que le dieu suprême est incréé et immortel sans commencement et sans fin. Mais nous connaissons par les inscriptions latines, la nature de ce Jupiter aeternus adoré en Italie. Elles nous apprennent que son culte se répandit en occident sous les premiers césars grâce à l'influence croissante des idées religieuses importées de Syrie.[3]

Le reste de la représentation nous ramène à des croyances du même ordre. L'aigle n'est pas seulement le compagnon ordinaire du roi de l'olympe hellénique, il n'occupe pas une place moins favorisée auprès des Baals sémitiques. Il apparaît notamment sur les monuments des divers dieux syriens qui eurent des temples à Rome: le Jupiter Dolichenus et Heliopolitanus, Elagabal, Malakbel.[4] Il semble

[1] Le serpent se mordant la queue est donné comme symbole à Kronos conçu comme dieu du temps, cf. Mythogr. Vatican. III ... (Saturnus) draconem flammivomum qui caudae suae ultima devorat in dextra tenentem. C'est comme emblème de l'éternel qu'un serpent le corps replié apparaît sur un monument mithriaque (Monuments rel. au culte de Mithra n° 95) portant sur la tête des rayons et sur la queue un croissant. — On attribuait au serpent en général la même signification, comme il change de peau tous les ans, on le croyait immortel, cf. par ex. Philon, De mundi ingeneratione § 7 (p. 496 M = 18 Wendland). Pour Lydus, De mens. III (p. 18, éd. Bonn) le δράκων οὐροβόρος est le symbole de l'année; cf. aussi Wessely, Dritter und vierter Bericht ... Pap. Nr. 115; Berthelot et Ruelle, Alchimistes grecs, t. I, p. 21.

[2] On sait que le mot syriaque *ʿalam* veut dire à la fois «siècle» et «monde». Sur le titre de מרא עלמא «maître du monde (ou de l'éternel)» cf. Éd. Meyer dans Roscher, Myth. Lexik. I, col. 2873 s. v. Ba'al. — Le globe entouré d'un serpent qui a passé avec ce sens d'Orient dans l'art chrétien n'est pas autre chose primitivement que le symbole du monde joint à celui de l'éternité. Le plus ancien exemple que je connaisse de leur réunion, se trouve dans la représentation de l'apothéose d'Antonin et de Faustine (Helbig, Guide ... CLXXX, n° 68). L'Aeternitas porte souvent le globe sur les monnaies, cf. Pauly Wissowa s. v., t. I, p. 695.

[3] Je crois avoir établi ce point dans la Revue archéologique 1888, I, p. 184 ss. cf. Pauly Wissowa Realencyklopädie s. v. Aeternus (deus), t. I, col. 696.

[4] Dolichenus: Aigle éployé au sommet d'une pyramide de bronze conservée à Budapest, Seidl, Ueber den Dolichenus-Cult, Vienne 1854 pl. III, 1. Aigle perché sur une sphère et tenant dans son bec une couronne à Carnuntum, Archäol.-epigr. Mitth., t. XVI (1893), p. 180 fig. 17. — Heliopolitanus à Baalbek: Macrob. I, 17, 67 cf. Schola ... 1877, p. 146. — Elagabal: L'aigle éployé est ... sur

même que le groupe de Zeus soutenu par l'aigle éployé soit particulier aux religions orientales.[1] Un autel trouvé à Rome et consacré à Sol-Malachbel porte un buste du Soleil radié, de face, posé sur un aigle qui prend son vol.[2] D'autres figures analogues n'appartiennent pas à un culte aussi spécial, mais révèlent également l'influence d'idées exotiques. Telle la composition qui décorait la voûte d'un tombeau découvert sur la via Latina. Au sommet du cintre on voyait «Giove con manto che fa arco dietro le spalle e sopra la testa, portato in aria da un aquila con ali spiegate la quale nelle branche tiene il fulmine», tandis que dans les angles de la salle se tenaient quatre femmes représentant les Saisons.[3] La disposition du manteau enflé au dessus de la tête du dieu pour figurer la voûte du firmament, comme le caractère des quatre déesses qui l'accompagnent, nous fait reconnaître en lui ce Jupiter-Caelus dont les images se multiplient depuis le commencement de l'empire.[4] C'est encore la même divinité qui figure sur une intaille analogue, la tête entourée d'un nimbe avec sept étoiles.[5]

La comparaison de ces divers monuments nous permet de déterminer maintenant avec plus de précision le sujet de notre bronze romain. Il représente le Jupiter céleste, le *Baal šamem* honoré dans toute la Syrie et en Afrique.[6] Parfois on l'identifiait au Soleil — et peut-être les plumes de l'oiseau qui forment autour du visage divin comme une irradiation lumineuse, rappellent-elles ce caractère — mais plus souvent on voyait en lui la personnification du ciel tout entier.[7] Porté sur les larges ailes du roi des airs, il semblait planer dans les régions éthérées. Soit qu'on reconnût en lui l'astre dont le cours amène la succession des jours et des saisons, soit qu'on l'assimilât à la voûte du firmament dont la révolution marque la fuite des instants,[8] il était regardé avant tout comme un dieu du temps

les monnaies du règne d'Héliogabale (Cohen, Mon. des emp.², t. IV, 709, 126-133, etc.), cf. la dédicace d'un aigle CIL. VI 708. — Malachbel, cf. *infra* note 4. — Voyez aussi les monnaies d'Héliopolis dans Imhoof-Blumer, Griechische Münzen, p. 763, 77-103. — Déjà à Babylone l'aigle était le serviteur du dieu solaire (cf. Smith, Chaldäische Genesis, übersetzt von Delitzsch, p. 183). Der Adler öffnete seinen Mund und sprach zu Šamaš seinem Herrn, et l'aigle éployé est figuré sur les plus anciennes sculptures chaldéennes (cf. Heuzey, Les armoiries de Sirpourla, Monuments Piot I, 1894, p. 7 sqq.).

[1] Cf. Ibid., op. cit. p. 33 sqq. à qui j'emprunte une partie des indications qui suivent. Comme il le remarque, sur les monnaies d'Alexandrie depuis Trajan jusqu'à Maxence (Mionnet, t. VI, 695 et 2807-2820), on trouve fréquemment le type de «Jupiter assis sur un aigle éployé» avec des attributs divers.

[2] CIL. VI 710. Le bas-relief est reproduit par Spon, Miscellanea eruditae antiquitatis, 1685, p. 3 et mieux par Lajard, Recherches sur le culte du cyprès pyramidal (Mém. acad. Inscr. XX), pl. IV, fig. 6; cf. de Vogüé, Inscriptions sémitiques, n° 165 (Palmyre): Aigle de face les ailes éployées avec la légende «Soleil notre seigneur suprême».

[3] Monumenti dell' Istituto, t. VI, pl. 49, cf. Annali XXXIII (1861), p. 190 sqq.

[4] La représentation de Caelus sur la cuirasse de la statue d'Auguste de Prima porta, est bien connue (Baumeister, t. I, fig. 183). Un grand nombre d'autres ont été indiquées dans une note de M. R. von Schneider, Archäol.-epigr. Mitth. t. XVIII (1895), p. 185 sqq. et aussi Wissowa dans Pauly-Wissowa s. v., t. III, p. 1276.

[5] Ch. Lenormant, Nouvelle galerie mythologique (Trésor glyptique, t. I), Paris 1850, pl. XIII, n° 14 et p. 86. La provenance n'est pas indiquée. Jupiter à demi nu sur un aigle éployé; la tête entourée d'un large nimbe (ou peut-être d'un manteau?) avec sept étoiles.

[6] Cf. Pauly-Wissowa s. v. Baalsamen, t. II, col. 2839. [7] Cf. Macrob. I, 8, 7.

infini, celui qu'une dédicace latine appelle « Optimus maximus Caelus aeternus Jupiter ».[1]

On voudrait fixer la date exacte de la curieuse composition que nous venons d'interpréter, mais son époque reste malheureusement fort incertaine. Les cultes syriens ne s'étant répandus en Italie qu'au I[er] siècle de notre ère on ne peut guère placer notre bronze avant cette renaissance éphémère de l'art qui marque le règne d'Hadrien. Mais le type qui y est reproduit est sans doute beaucoup plus ancien. Il faudrait, pour en découvrir les origines, parcourir la série des représentations de héros ou de dieux emportés par l'oiseau de Jupiter depuis le Ganymède de Léocharès jusqu'aux images de l'apothéose des césars.[2] Nous ne pouvons songer à entreprendre ici une pareille étude, et nous devons nous contenter d'avoir expliqué de notre mieux un des monuments de ce groupe, monument qui est en même temps, si nous ne nous abusons, l'une des œuvres artistiques les moins méprisables que les cultes italo-syriens nous aient laissées.

[1] CIL. VI, 81.
[2] Voyez Beurlier, Le culte impérial, 1891, p. 67; cf. Overbeck, Gesch. Griech. Plastik, II[4], p. 506, n. 15 et fig. 185 (Buste de Claude [restauré] porté par un aigle éployé).

FRANZ CUMONT

ZWEI STATUEN VOM GRABMALE DER FERONIENSES AQUATORES IN AQUILEJA.

Zu den bedeutendsten Grabanlagen Aquilejas gehören diejenigen, welche längs der Via gemina lagen, und zwar an den beiden Zweigen dieser Weltstrasse, welche einerseits über Villa Raspa, Casa bianca, Stassonara, Crocetta, Pizzaca, Roncolon, St. Canziano und Ronchi nach Triest, andererseits über Colombara, Villa Vicentina, Gradisca, Mainizza nach Castra und Emona führten. Von dem erstern Zweige der Via gemina stammen unter Anderem die Ueberreste eines grossen Mausoleums in der Gegend Roncolon (vgl. meine Landkarte S. 47) und vier bedeutende Reliefplatten im Triester Museum,[1] welche im Jahre 1871 bei Ronchi zu Tage traten und aus dem ausgedehnten Grabareal von 160 × 300 römischen Fuss herrühren mögen, von welchem uns C. I. L. V. 1478 Kunde gibt.[2]

In dieser Gegend speciell in der Nähe von Casa bianca, auf der Grundparcelle Nr. 482 der Katastralmappe, früher im Besitze der Familien Corner-Moschettini-Zuccon, jetzt der Pontin-Bevilacqua, sind in den Jahren 1829 (vgl. C. I. L. V. 992 und 8107), 1863 (vgl. C. I. L. V. 8107 und 8108) und 1893 verschiedene Bestandtheile eines Grabmales der »Ferononienses aquatores«[3] gefunden worden, darunter zwei Statuen, deren Zusammengehörigkeit und Bedeutung in Folge örtlicher Verschleppung bisher verkannt worden ist. Ich veröffentliche sie umstehend auf S. 297 nach Zeichnungen des Wiener Malers Florian Goldberg zum ersten Male nebeneinander. Obwohl diese Zeichnungen zu verschiedenen Zeiten unter ungleichen und sehr ungünstigen Aufstellungsverhältnissen aufgenommen, hier auch nicht ganz genau in demselben Maassstabe verkleinert wurden, sieht man doch sofort, dass die Statuen Seitenstücke sind.

Die Figur A ist im Jahre 1893 vom Cavatore Fernan bei Casa bianca gefunden und im October d. J. für das Staatsmuseum erworben worden (Inventar-Nr. 522). Marmorartiger Kalkstein, hoch 0·70 M. Es fehlen Kopf mit dem oberen Halse, beide Unterschenkel, der rechte Arm fast ganz, der linke von der Mitte des Oberarmes an, der vordere Theil des Gefässes, das vom rechten Schenkel wegflatternde Gewand. Die Rückseite ist nur im Gröbsten angelegt und mit dem Spitzhammer behandelt; auf ihr oben am Sitz der Schulterblätter zwei in einander übergehende

[1] Vgl. Museo civico di antichità di Trieste 1879, S. 20, 44 und Taf. II.

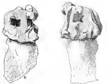
[2] Auf derselben Strasse Villa Raspa—Roncolon—Ronchi haben zu verschiedenen Zeiten die Grundbesitzer [illegible], Graf Toppo, [illegible], Gregoretti etc. sowie die Leitung des Staatsmuseums bei systematischen Ausgrabungen viele Inschriften, Sculpturen und Anticaglien entdeckt, welche bis auf die letzten Decennien der römischen Republik zurückgehen dürften; vgl. meine Fundkarte, S. 45, Anm. 3.

[3] In der Nähe des Grabmals der aquatores wurde im Jahre 1895 ein Eckcippus der Grabanlage der [illegible] (vgl. C. I. L. V. 8112) von einer Ausdehnung von 145 Fuss Frontseite, 150 Fuss Tiefe, ferner zwei Grabinschriften der cultores Geni Aquileiae gefunden.



Statuen aus marmorartigem Kalkstein.

B in Triest A in Aquileja.



Rückseite der Statuen.

A in Aquileja B in Triest.

0·09 M. im Quadrat grosse, 0·08 M. tiefe Einsatzlöcher, beide schräg abwärts gerichtet und von unregelmässigen Ansatzflächen umgeben. Die Grösse und Tiefe dieser Einsätze beweist, dass hier ein Attribut aus Stein angefügt war — nicht etwa ein Mittel zur Befestigung an einer Rückwand, wozu Metall erforderlich gewesen wäre — und das schräg abwärts Convergiren der Löcher, die, wie bemerkt, an den Schulterblättern sitzen, dass jenes Attribut in einem Flügelpaar bestand.

Fig. B. Im Museum von Triest, hoch 0·85 M. Das Material ist dieselbe marmorartige Kalksarin. Es fehlen der einst eingesetzte Kopf sammt Hals, der rechte Unterarm, der angestückte linke Arm, die Unterschenkel. Die Vase hat eine etwas tiefere Mündung. Die Rückseite zeigt die nämliche Vernachlässigung und an dem Sitze der Schulterblätter gleichartige Spuren für den Ansatz eines Flügelpaares. Der gesenkte rechte Arm entfernt sich vom Körper; von dem Attribute, das für ihn vorauszusetzen ist, hat sich kein Rest mehr und keine Bruchstelle erhalten; ein frei über den Kopf geschlungenes Obergewand wäre auch hier möglich. Die Figur ist gefunden nach Gregorutti, antiche lapidi p. 5199, 1813 insammen mit der Grabara der Ferunentes aquatores C. I. V. 8307 (= 992) «distante circa cento passi dalle case coloniche sul fondo già Cornet- ara Zucco detto la casa bianca fra Monastero e la località detta la Colombara, ove esisteva una vasta necropoli pagana. Il monumento [d. i. Grabara] serviva di postamento ad una statua della Dea Feronia, la quale in forma di Ninfa aquatica coll' urceolo sull' omero sinistro, fu trovata presso il cornicione sovrapposto al cippo. Acquistata dal Zandonati passò colle altre sue antichità in possesso del Museo di Trieste.» Veröffentlicht wurde die Figur kürzlich von Arndt und Amelung, Photographische Einzelaufnahmen Serie III n. 579 und besprochen daselbst von Arndt.

Es sind also zwei märchenhafte Gestalten, welche beflügelt waren und sich im Gegenstande gleichen. Sie tragen einen mit Ueberfall ziemlich hochgegürteten Chiton, aus dessen Schlitz das eine Bein nackt heraus- und etwas vortritt. Auf der Schulter halten sie eine Amphora oder Hydria, die Mündung wie zu vollem Niedergiessen abwärts gerichtet. Der andere Arm ging am Körper herab, ohne den Chiton zu berühren; die Hand hielt wohl ein Attribut oder das Ende eines segelartig über den Kopf gespannten Obergewandes, dessen entgegengesetztes Ende der andere Arm umschlungen gehabt oder die andere Hand über dem Gefässe zugleich mit diesem gehalten haben könnte. Nach dem Aneinanderschliessen der Schenkel und einer leisen Vorbewegung des Oberkörpers war die Gesammthaltung dem Schwingen entsprechend schwebend. Die Ausführung ist stark decorativ, bringt aber vorzügliche Hauptmotive trotz des Rahmes noch zu einer gewissen Wirkung.

Die mit *B* zusammengefundene Grabara mit der Aufschrift «D(is) M(anibus) S(acrum) Feroniensium aquatorum»[1] ist von Angehörigen dieses Collegiums gesetzt.

[1] Vgl. *Pauly Wissowa's* Realencyklopädie II, 311—315 s. v. aquari—aquatores und meine Fundkarte S. 41 Anm. 1.

dem neben einem Cultus der mittelitalischen Göttin Feronia irgend ein auf Wasserversorgung bezügliches Geschäft oblag, das aber schwerlich, wie Ruggiero, Diz. epigr. I 387 will, einen militärischen Charakter hatte (»il collegio composto di questa specie di militari locali«). Dieser Fundbestand verleitete Gregorutti zu der Vermuthung, dass die Triester Figur *B* eine Feronia darstelle und jenen Grabaltar[1] als Postament gehabt habe, was natürlich in sich unmöglich und jetzt durch die später von dem gleichen Fundorte hinzugekommene Figur *A* widerlegt ist.

Die Gleichheit von Grösse und Material, die übereinstimmend decorative Behandlung und der correspondirende Bau der beiden Sculpturen lehrt vielmehr, dass sie als symmetrische Seitenstücke in einer Architektur verwandt waren. Ihr Schweben aber mit den abwärts gerichteten Giessgefässen und dem wie an exponirter Stelle vom Sturm gepeitschten Gewande zeigt, dass sie auf dem Bau frei und hoch standen, wobei auch die Beflügelung frischer zur Geltung kam. Wie anderwärts bestanden die bedeutenderen Grabanlagen Aquilejas aus einem Gebäude, das mit einer Mauer umgeben war, an deren vier Ecken Grabcippen die Grösse des Areals angaben. Ein solcher Eckcippus von dem Grabmale der Feronienses aquatores hat sich erhalten CIL V 8308. Seine Aufschrift gibt an, dass die Grabstätte des Collegiums ein Areal von 40 Fuss Strassenfront zu 70 Fuss Tiefe, also ein Ausmass von 11·80 × 20·60 M. darstellte. Auf diesem Grundstück war daher ein Grabtempel möglich, den die beiden einst kaum über 1·20 M. hohen Statuen, die Flügelfiguren so überaus oft auf Dächern standen, als Akroterien geschmückt haben werden, und zwar *A* rechter, *B* linker Hand.

Auch kunstgeschichtliches Interesse ist ihnen eigen. Wie schon Arndt hervorhob, kehrt das Anliegen des Chiton an Bauch und Oberschenkeln mit dem starken Heraustreten des einen Beines gleichartig an der Nike des Paionios wieder, und diese Beziehung würde sich steigern, wenn, wie bemerkt, ein Obergewand über dem Kopfe bauschte, was nicht mehr zu entscheiden, aber keineswegs ausgeschlossen ist. Mit Recht fand sich ferner Arndt durch die Art des Chitonüberfalles an die gleichen Partien der einen Nereide von Epidauros (Brunn-Bruckmann, Taf. XIX) erinnert. Er setzte das Vorbild daher in das Ende des 5. Jahrhunderts v. Chr. Dabei übersah er aber die hohe Gürtung, welche weiter als in die erste Hälfte des 4. Jahrhunderts hinaufzugehen verbietet (Petersen, Archaeol.-epigr. Mitth. V, 13). Die Deutung auf Feronia lehnte er ab und dachte, da ihm *A* unbekannt blieb, nach dem bekannten Vasenbilde (Millingen, Anc. ined. mon., pl. 6) an eine Thonongestrande Aurora.

Die Beflügelung beider Figuren, welche Wassernymphen ausschliesst, führt uns auf Regen spendende Windgottheiten, die an einem Bau von »aquatores« nicht

[1] Grabaltäre kommen häufig in Aquileja als Bestandtheile grosser Grabmonumente vor, und als solche zeigen sie oft an der Rückseite noch Ansätze, um an der inneren Einfassung des Grabmals befestigt zu werden.

mander passend waren. Aehnlich wird man, wenn nicht geradezu als Vorbild, die beiden Windgöttinnen eines unbekannten Zeitgenossen des Skopas und Praxiteles denken dürfen, welche Plinius Nat. hist. XXXVI 29 mit den Worten »duae Aurae velificantes sua veste« anführt; auch diese wohl ein symmetrisches Paar, wie »duae« andeutet. Die Αὔραι[1] nennt Pindar Ol. II 70 ὠκεανίδες und Euripides, Hekabe 444 lässt den Chor die ποντιάς Αὔρα anrufen: ein Bezug zum Element des Wassers ist damit sicherlich ausgesprochen. Den Versuch von J. Six (Journal of hellenic studies XIII 131), in den sogenannten Nereiden von Xanthos Aurae zu erkennen, hat Robert, 21. Hallisches Winckelmannsprogramm S. 34 bündig widerlegt. Er verwirft aber aus Gründen, denen ich nicht zu folgen vermag, das positive Zeugnis des Plinius und glaubt, dass eine bildliche Darstellung solcher Personificationen erst einer späteren Zeit angehöre.

[1] Vgl. Pauly-Wissowa, Realencyklopädie, II, 2415; Roscher, Lexikon I, 734; Preller, Gr. Myth. I, 473, 480 f.

ENRICO MAIONICA

UEBER DIE BEMALUNG FIGURALER PLASTIK IM GRIECHISCHEN ALTERTHUME.

Die Frage nach der Färbungsart antiker Plastik gehört zu den schwierigeren, aber zugleich interessanteren und für die Kunst unserer Zeit lehrreichsten.

Als bisheriges Ergebniss der Untersuchung kann gelten, dass der Nachahmung der Naturfarbe hier kein so breites Spectrum gewährt wurde wie in der eigentlichen Malerei. Die mehr architektonisch-decorative Behandlung duldete hier keinen Naturalismus; dieser wäre ja auch mit der Gesammtwirkung des architektonischen Aufbaues und seiner streng schematischen Farbengebung in Widerspruch gerathen.

Dahin die vielen, ja hinlänglich bekannten Beispiele von üppig roth gefärbten oder gar vergoldeten Haaren, ja selbst gänzlich vergoldeten oder sogar roth gestrichenen Figuren, die so häufige Anwendung verschiedenfarbigen Marmors, sonstigen edlen Steins und Bronzen, das Einsetzen von Augen aus Edelsteinen, die Verwendung von Emailfinsen zur Gewand- und Waffenzier etc. bis hinan zu der kostbaren und herrlichen Steigerung des grossen, so beliebten Gold-Elfenbeinbildes.

Ganz besondere und wohl berechtigte Anregung zu allerlei Annahmen hat die berühmte Stelle in Plinius (XXXV, 11, 44) gegeben, welche besagt, dass Praxiteles diejenigen seiner Statuen am höchsten schätzte, an welche der Maler Nikias die Hand angelegt hatte.

Der zunächst hier befremdend auffallende Umstand, dass überhaupt ein Maler ersten Ranges sich zur blossen Staffirung einer Figur hergegeben habe, kam bald ausser Betracht durch die Erwägung, dass auch zur Zeit höchsten Kunstblüthe im 15. und 16. Jahrhunderts solches vorkam, und dass in der ganzen gothischen Periode die Polychromirung geschnitzter Altarwerke von ersten Malern nicht verschmäht wurde.

Weitaus schwieriger gestaltet sich dagegen der Nachweis, worin die Ueberlegenheit des Nikias bestanden haben mag, und dieses soll Gegenstand der folgenden Untersuchung sein.

Zahlreiche gelegentliche Vermuthungen, wie die, dass Nikias einen besonderen Firniss gehabt habe, der einen milden, angenehmen Glanz über das Ganze verbreitet habe, sind kaum der Erwähnung werth.

Was der in solchen Dingen ohnehin nicht schwerwiegende Lucian in seinem Dialog »Die Bilder« sagt: »Woher sollen wir aber die Farbe nehmen zu den herrlichen Bildwerken, woher die Schwärze des Haares und der Augenbrauen, die Röthe der Wangen und der Lippen, die zarte, nicht allzu weisse Hautfarbe des Körpers? Woher anders als von den Meistern unter den Malern, von Polygnot, Apelles, Euphranor und Aëtion?« ist doch nur rhetorische Phrase.

Das Eine ist sicher, dass hier die Bezeugung eines Unterschiedes zwischen der gewöhnlichen handwerksmässigen Arbeit und einer davon abweichenden künstlerisch empfundenen Leistung vorliegt. Und wenn selbst, was sogar wahrscheinlich ist, die Stelle bei Plinius nicht auf wirklicher Tradition beruht, sondern nur unter die Gattung der so ungeheuer überwuchernden Kunstanekdoten gehört, so muss es dennoch einen solchen Unterschied zwischen lebendiger Künstlerleistung und blosser Handwerksarbeit gegeben haben.

Dieser Unterschied zwischen hartem Anstrich und wohlgefällig weicher Bemalung wird fühlbar bei bemalten tanagraischen Terracotten und Aehnlichem, ganz besonders aber bei den herrlichen Sidonischen Sarkophagen und gleichfalls wohlgefällig, wenn auch ganz anderer Art, ist der Eindruck guter vergoldeter und bemalter Altarwerke des Mittelalters.

Aber wehe, wenn diese restaurirt werden! Wie die lieblichen Geister eines schönen Traumes entflieht die zauberische Wirkung selbst durch blosse Ausbesserung abgeschabter Stellen, durch blosse Auffrischung der Farben, durch noch so zurückhaltende Reinigung und Belebung durch neuen Firnissüberzug. Alle Harmonie zerstört! all die herrliche Wirkung dahin!

Jeder Alterthumsfreund kennt diesen traurigen Umschlag, und dies bewirkt, dass es heute sogar bei Neuherstellungen eine Methode des sogenannten »Altmachens« gibt. Staub und Spinneweben werden künstlich aufgetragen, die hohen Stellen absichtlich mit Raspeln und Glaspapier abgescheuert bis auf den Kreidegrund, bis auf die Holzkerne, die Vergoldung unbarmherzig theils abgeschabt, theils mit übeln Lasuren gedämpft und dies Alles so lange, bis die wohlthuende Harmonie der blos vom Zahne der Zeit zusammengestimmten Alterthümer erreicht ist.

Kann nun dieses Verfahren des Einlassens und weiter Abschonens, wie man es heute selbst an Marmorstatuen übt, zur Zeit des Praxiteles schon geübt worden sein?

Möglich wäre es, weil man in dieser Zeit alte Werke schon schätzte und nachahmte, ja vielleicht für den aufkeimenden Antikenhandel bereits zu fälschen angefangen hat, entschieden unwahrscheinlich aber, weil man zu allen Zeiten solche Künsteleien einem monumentalen Kunstwerke gegenüber für unwürdig gehalten hat.

Es gibt aber noch eine andere Methode, künstlerisch ruhige Wirkungen zu erzielen. Nach dieser müssen die Haupttöne sämmtlich gewählt und aller Naturalismus dabei vermieden werden; jeder einzelne Ton, z. B. der eines rothen Gewandes, wird aber nicht blos eintönig angestrichen, sondern derart in zahlreichen Abschattirungen aufgetragen, dass an derjenigen Seite, an welcher dieses Gewand gegen lichtere Nachbartheile grenzt, der dunklere Ton angebracht wird und der lichtere dort, wo sich das Roth von einem noch dunkleren Nachbarton abzuheben hat. Dies hat zu geschehen, wenn die Stelle in ihrer Gesammtheit scharfe Deut-

lichkeit der Grenzen fordert; wenn aber das Gegentheil, nämlich ein Ineinanderfliessen verschiedener Farben zu einer grösseren gleichdunklen Masse erwünscht ist, dann muss das gerade entgegengesetzte Verfahren eintreten. Ob das Eine oder das Andere im gegebenen Falle die bessere Wirkung ergibt, lässt sich nicht durch Regeln vorschreiben, sondern hängt genau so wie bei der Tafelmalerei vom Geschmack des Künstlers ab, und zu einer solchen Staffirung wäre dann allerdings ein vollendeter Meister der Tafelmalerei erforderlich. Aber noch mehr. Alle Farben, besonders gebrochene, werden durch ihre Nachbarfarben auch im Tone scheinbar verändert. Ein und dasselbe Grün oder Braun bekommt neben üppigem Roth einen grünlichen Stich, neben scharfem Grau einen röthlichen. Diese subjectiven Beimischungen fremder Töne wirken gelegentlich ganz gut, häufig aber verderben sie die Wirkung, was wiederum nur der feinfühlige Künstler richtig empfindet und durch zarte Lasuren beseitigt.

Ferner wirkt auch die gleichmässige Reinheit eines Farbentones nicht zuverlässig weich und angenehm und muss hie und da ein Uebergang zu einer gedämpfteren Abtönung gewählt werden, was besonders bei grossen Flächen nöthig ist, weil diese in grellen, reinen Tönen zu brutal wirken, während umgekehrt kleine Flächen in abgestumpften Tönen, besonders von grösserer Entfernung gesehen, undeutlich stumpf wirken und daher in der Regel mehr scharf gelung im Ton gehalten werden können.

Schliesslich hebt kräftige Färbung auch die Körperlichkeit der plastischen Rundung theilweise auf, weshalb diejenigen nicht ganz Unrecht haben, welche überhaupt der unbemalten Plastik vor der bemalten den Vorzug geben. Aber auch das hat nur dann seine Richtigkeit, wenn die Bemalung ohne künstlerisches Verständniss durchgeführt ist. Wenn aber die Bemalung nicht nur der Plastik entgegenkommt, sondern sogar derselben nachhilft, indem alle Vertiefungen, z. B. die tiefen Furchen des Faltenwurfes dunkler gefärbt werden, die hervorragenden Stellen aber heller, so fällt auch dieser Uebelstand weg, und die Farbe als treue Dienerin der Plastik erhöht noch deren eigenste Wirkung.

Wenn es sich also darum handelt, eine Vorstellung zu bekommen von der höchsten Stufe griechischer Figurenbemalung, so fragt es sich, ob sich von den oben aufgezählten Farbekünsten auch in der That Spuren in der griechischen Kunst finden lassen.

Ganz im Allgemeinen kann diese Frage mit einem entschiedenen Ja beantwortet werden; denn nicht nur geht das fein empfundene Ausgleichen schädlicher Contrastwirkungen in einer eming dastehenden Stetigkeit sogar noch durch die Werke der altgriechischen Architektur, wie das hinlänglich die Verjüngung und Schwellung der Säulen, deren Schiefstellung, die Curvaturen der Gebälke, allerlei Feinheiten in der Profilirung etc. beweisen, sondern auch in allen Resten classischer Malerei lassen sich die obigen Regeln als beobachtet deutlich erkennen.

Wenn dies nun in der Wand- und Tafelmalerei so ist, wenn dies überhaupt dem Genius altgriechischer Kunst entspricht, wenn endlich Tafelmaler ersten Ranges es nicht verschmähten, auch Figuren zu staffiren, wie sollten sie da bei dieser Gelegenheit nicht auf dieselben Fährte gebli eben sein?

Von entscheidenden Werthe, wenn auch vorläufig nur für eine theoretische Lösung der Frage, ist zunächst die Prüfung der wenigen erhaltenen Reste figuraler Bemalung nach dieser Richtung. Auch sie bestätigen die gemachte Annahme wenigstens im Principe.

Der Grundsatz der Stilisirung durch theilweise Nichtbemalung, also Belassung des rein plastischen Gesammteindruckes, der zweifellos für die Blüthezeit griechischer Kunst feststeht, lässt sich zurück verfolgen bis zur Gigantomachie des alten Athenatempels der Akropolis aus der Zeit des Peisistratus (s. Athen. Mitth. 1897). An diesem frühen monumentalen Marmorwerke blieben die grossen Flächen des Nackten und der Gewänder unbemalt.

Der Grundsatz stilistischer Wahl und Anordnung der Farben, hauptsächlich Blau und Roth, ist bei der Architektur so allgemein gebräuchlich und auffallend, dass Erinnerung an Beispiele nicht nöthig erscheint.

Der Grundsatz der Heraushebung der Begrenzungen liegt bereits deutlich ausgeprägt vor an der altattischen Grabstele des Lyseas (s. S. Loeschcke, Altattische Grabstelen, Athen. Mitth. IV, 36 ff.), wo der Contour besonders breit gezogen ist an den Stellen, wo der dunkle Chiton an den rothen Grund stösst, ein Verfahren, das wie Loeschcke ganz richtig hervorhebt, vollständig dem Gebrauche der rothfigurigen Vasen entspricht, zwischen dem schwarzen Grunde und den schwarzen Haaren einen hellen Contour auszusparen.

Der Grundsatz der Unterstützung plastischer Modellirung durch die Farbe ist bestätigt durch die Bemalung der Athena Parthenos, wie R. Lange (Athen. Mitth. V, 377 f.) mitgetheilt hat, bei welcher das Roth nur in den vertiefteren Haarlinien des Helmbusches angebracht wurde, und zwar entschieden nicht zufällig, sondern absichtlich zur schärferen Heraushebung der Plastik.

Der Grundsatz des Abtönens grösserer farbiger Flächen lässt sich bisher allerdings nur an den erhaltenen Wandmalereien und Mosaiken erkennen, aber gerade dieses Abtönen wurde schon mehrfach sogar als selbstverständlich angenommen, besonders bei den Elfenbeinflächen der chryselephantinen Werke.

Von geradezu packender Wirkung ist die ganz eigenartige Bemalung der kleinen Schlangenköpfe von dem sehr alten Typhongiebel der Akropolis von Athen. An diesem sind die üblichen kräftigen Farben alle vorhanden, aber nur in kleinen Flächen, wodurch eine lebendig schillernde Wirkung zu Stande kommt, ganz ähnlich derjenigen moderner punktirender Bilder. Aehnlich vertheilt sind Roth, Blau, Weiss am Leibe der Echidna, und des Schlangenleibes Typhon zeigt Blau und Roth in den Streifen, Weiss und Schwarz in den Schuppen, die Schwungfedern der Flügel

sind in den oberen Reihen abwechselnd weiss und roth, in den unteren weiss und blau. Es zeigt sich also im Grossen derselbe Vorgang bei den Bildwerken wie im Kleinen bei den Schlangenköpfen. Ein merkwürdiges Werk von [illegible] eigenartiger Wirkung.

Die anderen ebenfalls vorpersischen Poros-Sculpturen Athens enthalten hinreichende Farbspuren, um zu sehen, dass hier eine feste einheimische Schule vorliegt, nach deren Grundsätzen viel und lange gearbeitet wurde. Der Vorgang mit bunter Strichelung eine lebendige und feine Wirkung zu erzielen, hat sich übrigens stetig erhalten und vervollkommnet. So sind auch die Rücken und Köpfe der Schlangen an der Aegis der Athena aus der schon erwähnten Gigantomachie mit rothen Strichen und Tupfen belebt und die Vorliebe Waffen und Gewänder nur mit Linien, Punkten, Rosetten, Säumen und Streifenmustern farbig zu zieren, und ebenso an den Zierglieder der Architektur die Farben fein vertheilt nach Massgabe ornamentaler Musteranordnungen, beherrscht eigentlich die gesammte griechische Farbengebung.

Stellt man sich nun ein so bemaltes Bildwerk recht lebhaft vor und versucht man aus diesem Phantasiebild das Räumliche auszuscheiden und nur die farbige Flächenwirkung festzuhalten, so hat man etwa vor sich, wie altgriechische Teppichmalerei ausgesehen haben mag, sei es in der uralten Knüpftechnik oder in irgend einer anderen.

Zweifellos sind die noch heute angefertigten indischen Stoffe und persischen Teppiche in Technik und Wirkung dieser altgriechischen stilistischen Farbengebung vielfach ähnlich. Auch hier wird die in Europa unerreichte Weichheit und der starke sinnliche Farbenreiz dadurch erzielt, dass jede einzelne Farbe, abgesehen von den an sich wohlgefälligen Naturtönen, nur in verschiedenen Abtönungen vorkommt, während unsere Fabrikwaare mit einem blinden Stolz die in sich mathematisch gleichwerthige Töne zu erzeugen, wodurch allein schon der Gefrierpunkt künstlerischen Effects erreicht wird. Auch im Gebrauch der Farben nebeneinander setzt der Orientale heute noch an dunkelblauen Flächen hellblaue Ränder, zu lichtrothen dunkle und umgekehrt.

Auch näher als diese orientalische Farbenkunst steht der altgriechischen die byzantinische und zwar ganz besonders auf dem Gebiete des Textilen. Die wenigen byzantinischen Reste farbig gezierter Gewänder zeigen farbige Ränder und allerlei farbige Ornamentmusterung, die im Wesentlichen stark an die uns altgriechischen Vasenbildern bekannten Gewandverzierungen erinnern, wenngleich im Laufe der Zeit sich da Vieles im Einzelnen geändert hat.

Das ganze Kunstwerk auf der Akropolis von Athen wird man in Bezug auf farbige Architektur und Plastik im Verhältnisse zu modernen Versuchen sich wohl so vorstellen dürfen wie einen kostbaren altpersischen Teppich neben einer europäischen Fabrikswaare. Es müsste eine entzückende Aufgabe sein, ein solches

Werk neu schaffen zu können, wenn unsere Zeit nicht zu kühl wäre, um an so etwas auch nur zu denken. Nur in der Phantasie lässt sich diese Herrlichkeit wieder aufbauen, und diese lässt uns die Giebelsculpturen und Metopenbilder in gleichartigem Farbenschimmer erglänzen nach denselben Grundsätzen wie die sie tragende und umrahmende Architektur.

Ob nun Nikias oder ein Anderer den Höhepunkt hierin erreicht hat, ist gleichgiltig gegenüber der Erkenntniss, dass die gesammte griechische Kunst stetig diesem Ziele zustrebte, es auch erreichte, und dass die Formel dieses Schaffens auch heute sich erkennen lässt. Die endgiltige Probe der Richtigkeit dieses Erkennens kann aber nicht durch Vermehrung von Resten erbracht werden, die immer nur ein Stückwerk bleiben werden, was eine letzte Entscheidung da nicht bringen kann, wo die Harmonie des Ganzen allein das letzte Wort sprechen kann: also ein praktischer Versuch.

CAMILLO SITTE.



ANDREA CASTAGNO IN VENEDIG.

Unsere Kenntniss von den Anfängen der Frührenaissancemalerei in Norditalien ist noch eine sehr lückenhafte. Mit immer grösserer Deutlichkeit hat es sich zwar ergeben, dass die bestimmenden Anregungen für die Gestaltung eines auf eindringendes Studium der Natur und der Perspective gegründeten und auf individualisirende Charakteristik ausgehenden Stiles toscanischen Künstlern verdankt wurden, die Anschauung aber und alle einzelnen Thatsachen dieses Einflusses nachzuweisen, ist noch nicht gelungen. Zwei Phasen der Entwicklung darf man im Allgemeinen unterscheiden, welche der freien Ausbildung eines originellen neuen Ideales vorangehen, und zwar mit besonderer Deutlichkeit im venetischen Gebiete. Die erste, durch die erwiesenermassen in Brescia und Venedig ausgeübte Thätigkeit des Umbrers Gentile da Fabriano während der Jahre 1411(?) bis 1419 hervorgerufen und bis etwa 1450 sich erstreckend, lernen wir, um nur die drei bedeutendsten Meister hervorzuheben, aus den Werken Vittore Pisanellos, Jacopo Bellinis und Antonios da Murano kennen. Die zweite, durch den Aufenthalt grosser florentinischer Meister in Padua gezeitigt, wird durch die Schöpfungen Andrea Mantegnas bezeichnet. Mit Recht dürften die Quellen der von diesem grossen Meister in seiner Jugend genossenen künstlerischen Belehrung vor Allem in den von Donatello und Paolo Uccello zu Padua in den Vierzigerjahren ausgeführten Werken erkannt worden und sein Jugendstil als ein genialer Compromiss zwischen den Kunstanschauungen jener und denen Jacopo Bellinis erscheinen, immer bleibt aber hier noch Vieles geheimnissvoll.

Schon jener Jacopo hat die von seinem Lehrer Gentile empfangenen Elemente durch andere, während seiner Lernzeit in Florenz 1421 bis 1425 aufgenommene bereichert; seine eigenartigen Versuche perspectivischer Raumbildung nicht minder als Einzelheiten seiner Formengebung deuten auf eine Beziehung zu den grossen florentinischen Perspectivisten hin. Wie wusste sein beweglicher Geist, dessen Erfindungsreichthum und Gestaltungsfreudigkeit wir in den zu London und Paris aufbewahrten Skizzenbüchern bewundern, in so freier Weise die Anregungen zu verwerthen, dass ein Nachweis seiner Vorbilder meist leicht zu gewinnen ist. Nur in einem Werke, dem zu den ganz wenigen erhaltenen echten Gemälden seiner Hand gehörigen, leider undatirten grossen Crucifixus in Verona, tritt der Einfluss eines bestimmten florentinischen Meisters ersichtlich hervor. Es ist Andrea Castagnos starke Formensprache, welcher Bellini hier nacheifert. Sind es Erinnerungen an die Erlebnisse jenes früheren Aufenthaltes in Florenz, welche bei der Gestaltung des Crucifixes wieder lebendig wurden, oder kommt in derselben ein neu gewonnener Eindruck von Castagnos Schöpfungen zum Ausdruck?

Lange glaubte ich mich mit der ersteren Annahme beruhigen zu dürfen und

51*

auch die immer wieder sich aufdrängende Wahrnehmung einer Beziehung von Mantegnas frühen Gemälden zu denen Castagnos als täuschend zurücknehmen zu müssen, bis mir in zwei anderen in Venedig erhaltenen Werken abermals Castagnos



Stil entgegentrat, und zwar hier in dem einen so rein und unverkennbar, dass ich dem Meister selbst es zuzuschreiben mich genöthigt sehe. Es sind zwei Mosaiken der Capella dei Mascoli in San Marco. In diesem von einer zuvor in der Krypta ihren Altar besitzenden Genossenschaft 1430 errichteten Heiligthum, für welches ein Nachfolger der Massegne einen statuengeschmückten Altar verfertigte, befinden sich Mosaikdarstellungen aus dem Leben der Maria. Ueber dem Altar zu Seiten des Fensters ist die Verkündigung, an der Wölbung links sind die Geburt und der Tempelgang, rechts die Heimsuchung und der Tod und in der Mitte Maria mit dem Kinde zwischen David und Jesaias gegeben. Leider haben die Mosaiken durch Restauration sehr gelitten, aber doch nicht in dem Grade — der Tod der Jungfrau ist verhältnismässig gut erhalten — dass der Stil der Gemälde nicht noch wohl zu erkennen und zu beurtheilen wäre. Auch die Echtheit der zwischen der Geburt und dem Tempelgang angebrachten Inschrift »Michael Giambono venetus fecit« ist nicht zu bezweifeln. Auf Grund dieser Signatur nun ist der gesammte Mosaikenschmuck der Kapelle jenem Meister, von dessen Thätigkeit zwischen 1440 und 1458 wir wissen und von dessen Hand ein 1458 entstandenes bezeichnetes Altargemälde in der Akademie zu Venedig stammt, zugeschrieben worden. Merkwürdiger Weise! Denn die zwei Gemälde der Heimsuchung und Todtenfeier unterscheiden sich so durchaus ihrem Stil nach von den anderen,

dass auch der flüchtigste Blick sogleich erkennen muss, dass sie von einem ganz verschiedenen gereifteren Meister entworfen sein müssen. Spricht sich in Gambonos Mosaiken deutlich die Stilrichtung Gentiles aus, so verkünden sie laut den hohen und strengen Charakter Florentiner Kunst. Aber die Künstlerbezeichnung fehlt, nur der Rest einer solchen, das »Seit« ist in der rechten Ecke unterhalb der Bestattung Mariens auf einem Zettel zu lesen.



Vor und in reichen venetianisch-gothischen Bauwerken (vergleiche die chromolithographische Tafel 43 in Onganiass grossem Werke über San Marco) geht bei Giambono die Handlung vor sich. Die Anordnung der Figuren ist eine regellos unsymmetrische, der Vorgang genreartig aufgefasst, mit lebendigen und durch die Natürlichkeit ansprechenden, aber eines grossen Stilgefühles entbehrenden Motiven. Die anmuthigen, etwas kleinlichen Typen und die in langen, noch das Gothische verrathenden Falten gezogenen Gewänder sind Gentiles Werken nachgebildet. Das Verhältniss der Gestalten zu der phantasievollen zierlichen Architektur erinnert noch an die giotteske Richtung der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts, wie sie durch Altichieros Fresken in Padua vertreten ist.

Dem gegenüber zeigen nun die Darstellungen der Heimsuchung und des Todes der Maria einen in grosser einfacher Gesammtanordnung und Einzelgestaltung sich äussernden strengen Sinn für das Monumentale, eine gesetzmässigere Perspective und eine ausgebildete Renaissancearchitektur. Freilich gilt dies in ganz besonderer Weise von dem »Tod der Jungfrau«, welcher sich durch die grösseren Verhältnisse sowohl des Baulichen, als auch der Figuren, sowie durch

die grössere Schlichtheit und Wucht der Formenbildung nicht unwesentlich von der »Heimsuchung« unterscheidet. In den Typen der letzteren wäre noch eine, wenn auch nur allgemeine Verwandtschaft mit Giambonos Mosaiken zu gewahren.

In zwei Stockwerken erhebt sich eine dreigetheilte Palastarchitektur, deren Mitte einen unbedeckten, nach vorne in einem Rundbogen sich öffnenden Hofraum bildet. Links und rechts von demselben ist in dem unteren Geschoss eine mit einem Kreuzgewölbe versehene rundbogige Halle, vor welche cannelirte Pilaster mit steilen korinthisirenden Capitälen gestellt sind, angeordnet. Ueber jeder Halle befindet sich ein Raum mit einem durch gekuppelte Säulen gegliederten doppelbogigen Fenster, in welches unten mit sculpirten Kreuzen verzierte rothe Marmorplatten eingelassen und dessen Bogen durch horizontal eingezogene Platten in Repositorien getrennt sind. In den so ausgesparten viereckigen Oeffnungen sieht man links einen Blumenstock und eine Frau, rechts eine Schale mit Kanne und einen Affen; in den Repositorien links einen Vogel und Flaschen, rechts einen Blumenkorb und Bücher (?). Ein ornamentirtes Kranzgesims mit Medaillonköpfen und drei mit tellerförmigen Rosetten verzierte Spitzgiebel schliessen das Gebäude ab. Im oberen Geschoss des Hofraumes sind zwei Balcone, der rechts mit Blumen gefüllt, angebracht, und hinter seiner Rückwand erhebt sich ein Baum mit goldenen Früchten. Mit lebhafter Bewegung herangeeilt, umarmt Maria Elisabeth im Hof; in der Halle links schreitet Josef mit einer anderen Frau heran, in jener rechts sitzt auf einen Stock gestützt Zacharias. Das Charakteristische der Gestalten wäre als eine Mischung der Eigenthümlichkeiten Gentiles da Fabriano und Andrea Castagnos zu bezeichnen. Ein stärkerer Naturalismus, wie er in der volksthümlichen Tracht des Josef und der ihn begleitenden Frau, in der Frau am Fenster, den Blumen, Thieren und Accessorien hervortritt, und eine grössere, die Hauptgruppe von Elisabeth und Maria auszeichnende Energie in der Bildung der Körperformen und in der Bewegung unterscheidet das Gemälde von Giambonos Mosaiken.

Eine bei Weitem noch höhere monumentale Stilistik aber zeigt sich, wie erwähnt, in dem »Tod der Jungfrau«.

Die Handlung geht vor einer in ihrer schlichten Grossartigkeit unmittelbar an Brunelleschis und Michelozzos Schöpfungen erinnernden triumphbogenartigen Architektur vor sich. Der Bau mit einem breiten cassettirten Tonnengewölbe ist von zwei cannelirten korinthischen Pilastern flankirt und trägt über einem Kopfe enthaltenden mit Medaillons und Laubwerk ornamentirten Kranzgesims eine Balustrade. Durch die Thoröffnung blickt man in eine enge Strasse von rothen und weissen Häusern mit hallenartigen Durchgängen im Erdgeschoss. In der Mitte vorne ist, von einigen Candelabern umgeben, die mit einem roth und goldenen Brocatstoff bedeckte Bahre aufgestellt, auf welcher die ganz in den blauen Mantel gehüllte Jungfrau flach ausgestreckt, den Kopf auf einem Kissen und die Hände

gefaltet, liegt. Zu ihren Häupten stehen der auf sie hinabschauende, in einen mächtig drapirten rothen Mantel gekleidete Johannes und, in einen blauen Mantel gehüllt, ein schmerzlich bewegt die Hand an die Wange legender greiser Apostel. Rechts bilden, alle ruhig und feierlich sich gebahrend, die anderen neun Apostel eine Gruppe. Ganz im Vordergrunde wendet sich ein graubärtiger sprechend zu einem gleichfalls alten Genossen, Jacobus der Aeltere richtet, erstaunt die Hand bewegend, den Blick nach oben; hinter ihm zeigt sich Petrus, in das Lesen des Buches vertieft, und weiter zurück schaut ein Greis mit einer mitleidigen Geberde der erhobenen Rechten auf die Verschiedene. Die anderen Jünger bilden den Hintergrund. In der Höhe aber auf Wolken, aus denen Seraphimköpfe hervorschauen, thronend, von einer Mandorla umgeben, erscheint Christus, in Grün und Roth gekleidet, auf einem weissen Tuche die als kleine weisse betende Gestalt gebildete Seele Mariens haltend.

Ein Werk von grösster Erhabenheit, in der Feierlichkeit der Stimmung, in der Kraft und Eindringlichkeit der Formensprache und in der Monumentalität der Anordnung fast den Meisterschöpfungen Masaccios zu vergleichen! Eine solche Triumphbogenarchitektur hat dieser in seinem Fresco der Trinität in S. Maria novella geschaffen; diese in mässig gefalteten Mantel gehüllten Apostel mit ihren gehaltenen, aber intensiven Geberden sind von dem Geschlechte der monumentalen Helden der Brancaccikapelle in Florenz und tragen als Zeichen dieser Verwandtschaft die gleichen perspectivisch gesehenen, aus dünnen Metallscheiben bestehenden, über dem Scheitel schwebenden Heiligenscheine; ja selbst die Häuser im Hintergrunde gleichen in ihrer schmucklosen tektonischen Form den von Masaccio gezeichneten. Aber die bäuerisch derben Typen, mit dem kantig schmal hervortretenden Knochenbau, welche wir in dem «Tod der Maria» sehen, weichen von denen Masaccios doch bedeutend ab. Es fehlt ihnen, was namentlich bei Christus auffällt, der Adel der in S. Maria del Carmine gemalten Figuren. Nur zwei Meister aber kommen Masaccio so nahe, wie es hier der Fall ist: Paolo Uccello und Andrea Castagno. Einer von ihnen muss den Carton für das Mosaik geschaffen haben. Da läge es nun, gingen wir blos von den biographischen Notizen aus, nahe, an Uccello zu denken; denn ein Aufenthalt desselben in Venedig von 1425 bis 1432 — oder sagen wir vorsichtiger in den Jahren 1425 und 1432 — ist beglaubigt und von seiner Thätigkeit in Padua (um 1444) weiss Vasari zu erzählen. Ja mehr noch: 1432 hat Paolo für ein Mosaik an der Façade von S. Marco einen heil. Petrus entworfen. Die Datirung des «Todes der Maria» dürfte auf eben jene Zeit bestimmt werden, da man nach Stiftung der Kapelle der Mascoli (1430) ja unverzüglich an deren Ausschmückung mit Mosaiken gegangen sein konnte.

So verlockend nun aber auch die Annahme der Autorschaft Uccellos erscheint, so wird sie doch durch eine genauere Prüfung der stilistischen Eigenthümlichkeiten der Darstellung unmöglich gemacht. Die wenigen auf uns gekom-

menen, eine Historie behandelnden Arbeiten dieses Meisters — die zwei Darstellungen aus dem Leben Noahs im Chiostro verde von S. Maria novella und die drei Schlachtenbilder — offenbaren eine auf Kosten einer einfachen und klaren Anordnung sich geltend machende Vorliebe für die Zurschaustellung perspectivischer Kunst in vielen den Blick auf sich ziehenden Einzelmotiven. Spricht sich aber hierin das bedeutsam Individuelle dieses seltsamen doctrinären Künstlergeistes aus, so verräth das Mosaik als Wesentliches eine auffallende Tendenz nach grösstmöglicher Einfachheit und Geschlossenheit der Composition. Ja diese Tendenz, welche alle Darstellung von Bewegung der Gestalten und von zerstreuender Mannigfaltigkeit der Details auf das geringste Mass einzuschränken trachtet, führt zu dem Paolo Uccello's Ueberfülle an Einzelheiten und Bewegung entgegengesetzten Extreme eines in einer gewissen Steifheit und Monotonie sich äussernden Mangels. Gerade hierin aber liegt die Eigenthümlichkeit der uns erhaltenen Schöpfungen Andrea Castagnos, des Abendmahles in S. Apollonia zu Florenz, der darüber befindlichen, erst neuerdings von der Tünche befreiten Scenen der Kreuzigung, Grablegung und Auferstehung, und der zwei Darstellungen des Gekreuzigten im Hospital S. Maria nuova und in S. Matteo. Eine gewaltsame Zurückdämmung mit innerlichem Verschliessen starken Gefühlslebens macht seine Gestalten so starr und eindrucksvoll. In diesen breiten, festknochigen und muskulösen Körpern lebt die Seelenkraft wie in einem Kerker. Selten nur und mühsam befreit sie sich in einer krampfhaften Geberde. Worte scheint sie nicht zu kennen. Der Widerspruch, in welchem das ruhige äussere Verharren zu diesem verhaltenen intensiven Fühlen tritt, erweckt in dem Beschauenden eine beängstigende Spannung. Alle diese Individuen scheinen vollständig in sich abgeschlossene, für sich existirende Wesen, weil ihnen die einzig ein Aufgehen in einer Gemeinsamkeit ermöglichende Ausdrucksfähigkeit fehlt, daher gelangt der Schöpfer auch nicht dazu, sie in einen äusserlich ersichtlichen dramatischen Zusammenhang unter einander zu setzen, wie es dem Genius Masaccios vergönnt war, die Verbindung ist eine rein innerliche.

Alle so gleichsam ersparte Kraft entfesselt Castagno nun aber in der drastischen Veranschaulichung des Körperlichen dieser Einzelwesen, denn in diesem Körperlichen an und für sich erfasst er den vollen Ausdruck des inneren Wesens. Er verliert sich nicht in künstlichem, die erwünschte Wirklichkeitsvorspiegelung wieder aufhebenden Spiel mit gesuchten perspectivischen Verkürzungen, sondern erstrebt in hohem künstlerischem Sinne jene Illusion. Seine perspectivische Gesammtanordnung ist eine einfache, aber gesetzmässig streng construirte, wie sie Masaccio zuerst in seiner Dreieinigkeit in S. Maria novella gegeben hatte. Der erste Versuch einer Berücksichtigung des Standpunktes des Betrachters ist, freilich in einer sehr allgemeinen Art, in den aus der Villa Pandolfini stammenden Einzelfiguren, in dem Crucifixus in S. Matteo und in dem Reiterporträt des Niccolò von Tolentino ge-

macht. Auch hierin durfte Andrea der von Masaccio gegebenen Anregung folgen: denn in jenem Fresco der Dreieinigkeit ist bereits der Augenpunkt tief, nämlich in die Höhe der unteren Fläche verlegt. Castagno wagte es, einen Schritt weiter in der naturalistischen Darstellung zu gehen. Bedeutungsvoller aber als diese Verwerthung perspectivischer Kenntnisse erscheint in seiner Kunst die bewusste Anwendung einer starken einheitlichen Lichtwirkung. Hierüber belehrt vor Allem das Abendmahl in S. Apollonia. Hier sind die gemalten Gestalten in directe Beziehung zu dem wirklichen Raum gebracht, indem sie gleichsam von dem realen Lichte, welches rechts durch ein Fenster fällt, erleuchtet werden. Die staunenswerthe Energie, mit welcher die Gestalten diesem Lichte entsprechend modellirt sind, bringt eine so überraschende und bannende Wirklichkeitsvortäuschung hervor, wie sie vielleicht von keinem anderen Werke der gesammten italienischen Renaissancekunst, selbst von einer Schöpfung Mantegnas nicht erreicht wird. In dem Lichte fand Castagno das Mittel, jene Körperlichkeit, auf welche all' sein künstlerisches Trachten gerichtet war, zur rücksichtslosesten Veranschaulichung zu bringen, und in dieser liegt seine das Erhabene mit dem Drastischen in seltsamer Weise verbindende künstlerische Begabung.

Alle diese allgemeinen Eigenthümlichkeiten nun finden sich in dem «Tod der Jungfrau»: die strenge perspectivische Construction, welche hier den Augenpunkt in der Augenhöhe der Figuren gewählt zeigt, die starke plastische Modellirung in einem einheitlich von links oben einfallenden Lichte, die Gehaltenheit der Bewegungen bei innerer Energie, die derbe Typenbildung. Aber auch in Einzelheiten treten uns aus anderen Schöpfungen des Meisters bekannte charakteristische Merkmale seines Stiles entgegen: der Kopf des Johannes zeigt fast genau den Typus des beim Abendmahle ganz links sitzenden jüngeren Jacobus, das Profil des graubärtigen Apostels zu äusserst rechts mit dem eigenartigen langen, eine Wellenbewegung nach vorne machenden Barte findet sein genaues Analogon in der Figur des Mönches rechts auf dem Gemälde des Gekreuzigten in S. Matteo, die Hände — man vergleiche namentlich das Motiv der an die Wange gelegten Hand des Greises links und die bedauernde Bewegung der erhobenen Hand bei dem alten Apostel hinter Petrus mit den gleichen Motiven in S. Apollonia — reden dieselbe Sprache wie die im Abendmahl, ja die in zwei Farben schillernden Stoffe, welche in den Fresken über der Cena das ganz Individuelle in Castagnos Farbengeschmack offenbaren, finden sich in dem Mosaik bei Petrus (gelb und grün) und seinem Nachbarn (roth und blau) wieder, wie zugleich Andreas Vorliebe für Grün auch hier zur Geltung kommt.

So scheint mir die Annahme, dass Andrea Castagno den «Tod der Maria» geschaffen, jeden Zweifel auszuschliessen. Nicht mit gleicher Bestimmtheit lässt sich der Verfertiger des Cartons für die «Heimsuchung» angeben, doch dürfte eine grosse Wahrscheinlichkeit in sich tragende Vermuthung ausgesprochen werden.

Schon die oben gekennzeichnete Mischung von stilistischen Eigenthümlichkeiten Gentiles und Castagnos in diesem Mosaik, welches einen unverkennbaren Fortschritt über Giambonos Richtung zeigt, legt unwillkürlich den Gedanken an Jacopo Bellini, welcher ja zugleich ein Schüler des Meisters von Fabriano und des Florentiner war, nahe. Eine besondere Verstärkung aber gewinnt diese Ansicht durch die Wahrnehmung auffallender Analogien im Einzelnen zwischen dem Stil des Mosaiks und anderen Werken des Malers. Die an erster Stelle anzuführende bezieht sich auf die einen sehr eigenartigen, ja absonderlichen Geschmack verrathende Architektur: eine ganz ähnliche, die venetianische Vorliebe für reiche und zierliche Decoration verrathende Gestaltung des oberen Stockwerkes tritt uns in einer (von Müntz in der «Gazette des beaux-arts» 1884, Bd. XXX, S. 351 veröffentlichten) Zeichnung des Skizzenbuches von Jacopo in Paris entgegen; hier findet sich die gleiche Anordnung von gekuppelten Rundbogigen, unten mit einer Balustrade versehenen Fenstern, eine ähnliche Ornamentik mit Medaillons und die gleichartige Anbringung einer Figur, nur dass diese hier nicht im Fenster, sondern auf einem Balcon sichtbar wird. Da es sich hierbei um eine sehr individuelle Erfindung handelt, erscheint diese Analogie besonders beweisend. Weiter aber darf angeführt werden, dass mit einem die «Heimsuchung» darstellenden Staffelbildchen der neuerdings mit Recht dem Jacopo Bellini zuerthailten «Verkündigung» in S. Alessandro in Brescia die Gruppe der beiden Frauen derjenigen auf dem Mosaik ganz verwandt ist, nur dass auf dem letzteren die für beide Gemälde charakteristische Bewegung der Maria etwas stürmischer ist. Ja auf einer anderen Predellatafel ist der Tod der Maria in einer Weise dargestellt, welche es nicht zweifelhaft erscheinen lässt, dass Jacopo Castagnos Gemälde kannte, wenn er auch im Einzelnen frei gestaltete und an dem älteren Motive der Besprengung der Todten durch Petrus festhielt; auch hier liegt Maria — allerdings in einem geschlossenen Raume — auf einer mit einem Tuch verhängten Bahre in der Mitte zwischen den hier gleichmässig links und rechts vertheilten Aposteln und erscheint in der Höhe Christus sitzend mit der Seele in einer grossen Strahlenmandorla; auch findet sich der eine Apostel, welcher die Hand an die Wange legt, wieder. Diese Beziehungen sind so auffällige, dass der aus ihnen gezogene Schluss kein anderer sein kann als: Jacopo Bellini hat mit Castagno zusammen in der Capella de' Mascoli gearbeitet. Es bleibt nur noch die Frage übrig, wann dies geschehen ist.

Aus Stringas Beiträgen zu Sansovinos Venezia in der 1604 veröffentlichten neuen Ausgabe dieses Werkes geht hervor, dass in jener Zeit eine Jahreszahl auf den Mosaiken zu lesen war, und zwar las er sie 1490. Pietro Saccardo hat in seinem jüngst erschienenen Buche «Les Mosaïques de Saint-Marc» (Ongania 1896, S. 34), in welchem übrigens zum ersten Male, freilich ganz allgemein und irrthümlich auf alle Darstellungen bezogen, das Florentinische im Stil der Mosaiken hervorgehoben und auf Michelozzos Aufenthalt in Venedig hingedeutet wird, nach

gewiesen, dass diese Angabe, welche dann von vielen Schriftstellern bis auf unsere Zeit herab wiederholt worden ist, eine irrige sein muss. Der künstlerische Stil der Darstellungen schliesst die Annahme einer so späten Entstehung vollständig aus. Offenbar hat Stringa die Zahl falsch gelesen; sie wird nicht 1490, sondern 1450 gelautet haben. Hiefür spricht, wie Saccardo ausführt, eine Stelle in Marino Sanutos »Lebensbeschreibung der Dogen« (Muratori XXII, col. 1133), in welcher unter dem Jahre 1444 erwähnt wird, dass in der »neuen Kapelle« in Mosaik gearbeitet werde. Stefano Magnos Chronik (Marciana VIII, cod. 516, T. IV, c. 16), welche die gleiche Mittheilung bringt, beseitigt durch genaue Ortsangabe jeden Zweifel darüber, dass diese Kapelle eben die Capella de' Mascoli war. Berechnet man nun die Langwierigkeit der Mosaikarbeit — Stringa stellt die vage und sicher übertriebene Behauptung auf, die Ausschmückung der Kapelle habe dreissig Jahre gedauert — so erscheint die Annahme des Jahres 1450 als Endtermin durchaus unwahrscheinlich, wenn es auch denkbar wäre, dass das Datum 1450 die Entstehung des betreffenden Cartons (wir wissen nicht welches) bezeichne und die Ausführung in Mosaik noch länger gedauert habe. Darf nun mit einiger Sicherheit vorausgesetzt werden, dass Giambonos Werke in der Capelle die früheren waren und Jacopo Bellini und Castagno seine Nachfolger in der künstlerischen Ausschmückung derselben wurden, so würde sich für die Thätigkeit der beiden letzteren Meister die Zeit etwa zwischen 1445 und 1450 ergeben.

Es fragt sich nun, ob sich die uns aus dem Leben Castagnos bekannten Thatsachen hiermit vereinigen lassen. Seine früheste datirbare Malerei, von der wir wissen, ist jenes die 1435 erdrosselten Führer der Peruzzi und Albizzi darstellende, nicht mehr erhaltene Wandgemälde im Palazzo del Podestà gewesen. Von 1435 bis 1444, in welchem Jahre er in die Gilde der Barbiere aufgenommen wird, fehlen alle Nachrichten. In demselben Jahre machte er eine Zeichnung der »Kreuzabnahme« für ein Feld an der Kuppel des Domes. Die nächste Kunde betrifft die 1446 an der Orgel des Domes ausgeführten Bilder; es folgt jene über die 1449 in S. Miniato gemalte »Himmelfahrt der Maria«. Von 1450 bis 1453 ist er mit den Fresken im Chor der Kirche S. Egidio von S. Maria nuova beschäftigt. 1454 erhält er vom Marchese von Mantua, Lodovico Gonzaga, den Auftrag auf ein für das Siechhaus der Innocenti bestimmtes »Inferno«, dessen Ausführung er aber Alessio Baldovinetti übertragen hat. 1455 entstanden die Wandbilder in der Medicikapelle von S. Annunziata, 1456 das Reiterbildniss des Niccolò von Tolentino im Dome, 1457 das Cenacolo in S. Maria nuova. Am 19. August 1457 ist Castagno gestorben.

Ueberblickt man diese Daten, so gewinnt man den Eindruck, als sei Castagno von 1449 bis zu seinem Tode ununterbrochen in Florenz thätig gewesen. Auf eine Abwesenheit von dieser Stadt könnte einzig die Uebertragung des ihm von Lodovico Gonzaga gewordenen Auftrages an Baldovinetti hindeuten; doch wäre

dieselbe ebensowohl aus anderen Gründen, etwa aus einer Krankheit, zu erklären. Nichts aber stünde der Annahme eines Aufenthaltes in Norditalien, sei es zwischen 1435 und 1444, sei es zwischen 1444 und 1446, sei es endlich zwischen 1446 und 1449 entgegen. Dass er jenes Mosaik in Venedig vor 1450 entworfen hat, dafür scheint nun aber der strenge Stil desselben, namentlich die noch sehr einfache perspectivische Anordnung zu sprechen. Ein wichtiger Hinweis ist in der Beschreibung, welche Vasari von den 1451 bis 1453 entstandenen Fresken in S. Egidio macht, enthalten. Auch hier hat Castagno unter Anderem den Tod der Maria dargestellt, und zwar in der Weise, dass die Bahre nicht von der Seite, sondern in kühner Verkürzung vom Fussende aus gesehen wurde. «Man gewahrt mit unglaublicher Sorgsamkeit verkürzt die Bahre und darauf die todte Jungfrau, obgleich die Bahre auf dem Gemälde nur anderthalb Ellen lang ist, erscheint sie doch in einer Länge von drei Ellen. Ringsherum sind die Apostel, und zwar so dargestellt, dass man zu gleicher Zeit in ihrem Antlitz die Freude, ihre Madonna von Jesus Christus gen Himmel gebracht zu sehen, und den bitteren Schmerz, ohne sie auf der Erde bleiben zu müssen, wahrnimmt. Zwischen den Aposteln sind einige Engel, welche brennende Lichter halten, mit schöner Kopfbewegung und so gut ausgeführt, dass man sieht, wie trefflich er nicht minder als sein Concurrent Domenico die Oeltechnik beherrschte.» Die durch diese Mittheilung Vasaris erweckte Voraussetzung, dass Andrea in der letzten Phase seiner Thätigkeit kühnere perspectivische Constructionen geliebt und angewendet hat, wird durch eine andere gelegentlich der Besprechung von Mantegnas Fresken in Padua gemachte Anmerkung verstärkt. Diese sagt, dass schon Castagno in seinem (1457 gemalten) «Abendmahl» in S. Maria nuova den Augenpunkt unterhalb der Bildfläche verlegt habe. Aus der grossen Einfachheit des Mosaiks in Venedig dürfen wir demnach auf eine Entstehungszeit vor 1450 schliessen, vielleicht in den Jahren 1446—1449, vielleicht aber auch früher im Anfang der Vierzigerjahre; ja die Möglichkeit bleibt nicht ausgeschlossen, dass Castagno schon in den Dreissigerjahren in Venedig gewesen sei.

Wie dem auch sei, ein Werk Castagnos von hoher Bedeutung befand sich zur Zeit, als Andrea Mantegna seine künstlerische Thätigkeit begann, in Venedig, und dieses Werk, auf welches ihn Jacopo Bellini aufmerksam gemacht haben dürfte, muss dem jungen Meister zuerst und in einer zum höchsten Staunen erweckenden Weise den von Masaccio geschaffenen neuen grossen Stil vor Augen geführt haben, in viel bedeutungsvollerer Art als die in Chiaroscuro von Paolo Uccello im Palazzo dei Vitaliani zu Padua ausgeführten Giganten. Denn dieses waren einzelne Figuren, jenes Mosaik aber zeigte die dramatische Composition einer Handlung in grosser Architektur. Ein ganz deutliches Zeugniss für den Eindruck, welchen Mantegna empfing, ist uns glücklicher Weise in einem sehr frühen, in den Fünfzigerjahren entstandenen Bilde erhalten, in dem «Tod der

Maria« welches in der Madrider Gallerie aufbewahrt wird. Hat er auch mit seinem genialen Sinn für dramatische Handlung und Bewegung den Vorgang in selbstständiger Weise aufgefasst und geschildert, so verdankte er doch die allgemeine Idee und Anregung Castagnos Werk. Ganz direct diesem entlehnt ist die Bahre mit der darauf ruhenden Todten — man beachte die charakteristische Uebereinstimmung in dem seltsam auf dem Kissen erhebenden Heiligenschein, wie Mantegna denn seine perspectivischen Nimben von Castagno überkommen haben dürfte — der lesende Petrus und der hoheitsvoll die Hand erhebende Apostel neben ihm haben nur den Standort verändert, indem sie hinter der Bahre in der Mitte angebracht wurden; die grossen Candelaber finden sich auch hier. An Stelle der Strassen im Hintergrund aber ist die venetianische Lagune getreten; man könnte sich einbilden, dieses sonst nie wieder von Mantegna angewendete Landschaftsmotiv drücke die geheime Beziehung zwischen diesem Bilde und dem in Venedig gewonnenen Eindrucke aus.

Das Gemälde ist ein wunderbares Zeugniss zugleich für Mantegnas gründliche Studien nach älteren Kunstwerken und die siegreiche Freiheit, mit welcher er sie verwerthet. Der Nachweis des directen Zusammenhanges eines seiner Werke mit Castagnos Mosaik giebt das Recht zu fragen, inwieweit er auch sonst vielleicht in seinen frühen Schöpfungen an den Florentiner Stil angeknüpft habe. Eine solche Untersuchung aber bietet ganz besondere Schwierigkeit, da Mantegna eine ähnliche Belehrung wie von Castagno in Bezug auf die perspectivische Raumdarstellung und plastische Bildung der menschlichen Gestalt ja auch von Donatellos und Uccellos Werken — falls es sich bezüglich der letzteren nicht gar um eine falsche, vom Anonymus des Morelli und Vasari geglaubte, Zuschreibung einer Castagno'schen Arbeit an Uccello handelt — in Padua erhalten konnte. Diese drei grossen Toscaner vertreten im Grunde genommen ja die gleichen neuen künstlerischen Principien. Man dürfte also nur mit grosser Vorsicht den Lehrantheil, welchen Castagno an der Entwicklung des Mantegna'schen Idealen gehabt, im Einzelnen zu bestimmen versuchen. Wohl aber darf im Allgemeinen behauptet werden, dass Mantegnas Kunst in ganz naher Beziehung zu derjenigen Castagnos steht, ja entscheidend von dieser in ihren wichtigsten malerischen Stilelementen nicht nur in Raum- und Lichtwirkung, sondern auch ganz besonders in der starken, ja gewaltsamen Verdeutlichung menschlichen Wesens durch individuelle Charakteristik der körperlichen Erscheinung beeinflusst worden ist. Durch Andrea Castagnos Vermittlung ward Mantegna der Erbe Masaccios!

HENRY THODE.

ERKLÄRUNG DER KOPFLEISTEN UND VIGNETTEN.

(Die Zeichnungen der Vignetten auf S. 13, 20, 21, 26, 36, 48, 162, 179, 188, 224, 249 und 306 werden der freundlichen Vermittlung Robert v. Schneiders und Franz Winters verdankt.)

S. 1. Reliefrand einer roththonigen Schüssel aus Caere. Wien, Österr. Museum, Nr. 111.

S. 13. Rothfigurige Lekythos aus Athen, hoch 0·202 M. Die Vase ist in allen ungefirnissten Theilen bis auf den Fuss mit einer weisslichen Lasur überzogen; auf dieser ist die Innenzeichnung an dem vorderen Flossen des Delphins und an den oberen Theilen der Flügel des Eroten ausgespart, so dass sich die Lasur hier in der gelblich-rothen Farbe des natürlichen Thones von dem tieferen Roth der Lasur hell abhebt. In der Zartheit und Leichtigkeit der Zeichnung steht die Vase vielleicht einzig da. Die Contouren sind bis auf das Äusserste verfeinert gebunden und haben doch nichts von ihrer Bestimmtheit verloren. Eine Zeichnung wie diese gibt eine gute Erläuterung zu dem, was wir über die Bestrebungen des grossattischen Malers, die Linienführung zu verfeinern, aus der Geschichte von Apelles und Protogenes hören. Unten wird das Bild durch einen Eierstab, oben durch einen Mäanderstreifen abgeschlossen. Auf der Schulter sind Ranken schräg laufender Striche. Berlin, Antiquarium, Inv. 3247. Aus der Sammlung van Branteghem 1892 erworben. Archäologischer Anzeiger 1893, S. 91, n. 46. Fr. Winter.

S. 20. Thonmaske; an den Seiten mit abstehenden Thonröhren; erhalten sind noch Reste rother Farbe und des weissen Kreidegrundes. 0·082 M. hoch. Aus Eretria; erworben 1897 für die kaiserliche Antikensammlung in Wien.

S. 21. Rothfigurige Schale aus Italien. Abgebildet das Innenbild allein bei Klein, Die griechischen Vasen mit Lieblingsinschriften; die ganze Schale bei Hartwig, Meisterschalen, Taf. XLVI. Das Innenbild der Schönheit der Zeichnung und des gegenständlichen Interesses wegen hier noch einmal abgebildet. Berlin, Antiquarium, Inv. 3139. Archäologischer Anzeiger, Jahrbuch 1888, S. 251. Fr. Winter.

S. 26. Rothfigurige Lekythos aus Athen, hoch 0·195 M. Ein sehr ähnliches, wohl von derselben Hand ausgeführtes kleines Bild: Eros von einer Ranke umrankt in derselben zusammengekauerten Stellung, befindet sich auf einem Aryballos aus Nola im British Museum (Catalogue of vases IV, E 651, S. 236, Fig. 26). Das reizvolle Motiv der Verbindung des Eros mit Ranken haben die attischen Vasenmaler erfunden und verwendet, sondern sie das Ornament wieder als lebendige Form zu behandeln gelernt hatten. Sehr reizvoll ist es von Hieron auf der Schale mit dem Parisurtheil (Berlin 2291, Wiener Vorlegeblätter Serie A, Taf. 5) zur Gestaltung gebracht und besonders hübsch wirkt es gleich eine Verwendung des gegebenen Raumes auf der Lekythos in Berlin 2252 (Archäologische Zeitung 1880, Taf. 11) und der Pyxis Furtwängler, Sammlung Sabouroff, Taf. LXV. Berlin, Antiquarium, Inv. 3246. Aus der Sammlung van Branteghem 1892 erworben. Archäologischer Anzeiger 1893, S. 91, n. 47. Fr. Winter.

S. 36. Knabe mit an einer Stelle sich lehnend und einem Kampfhahn in der Linken. Terracotta, 0·10 M. hoch. Aus Eretria, im Besitze des Herrn Dr. Robert Ritter v. Schneider.

S. 48. Bronzekopf des gehörnten Dionysos in der kais. Antikensammlung zu Wien aus der Sammlung des Mediziners Josef Dan. v. Bohn (gest. 1865), 0·07 M. hoch. Von Sacken hat ihn in seinem Werke über die Bronzen des Münz- und Antikencabinetes Taf. 26, 7 abgebildet und erklärt ihn S. 63 für einen Satyr, womit aber die im Übrigen völlig richtige Charakteristik, die er von dem Kopfe gibt, nicht in Einklang zu bringen ist. Er übersieht auch die durch den

Blätterkranz verdeckten, im Haare rechts und links angebrachten Börnchen. Hörner und Thierohren zusammen finden sich an älteren Darstellungen des Stierbakchos (Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses Bd. II, S. 48 f.), dem auch der majestätische und strenge Gesichtsausdruck vollkommen entspricht. Der Kopf mit seinen flatternden Haaren, an dem drei Metöll er verborgen angebracht sind, diente als Zierrat an einer flachen Wand. Ueber Darstellungen des gehörnten Dionysos vgl. meinen Aufsatz im Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses, S. 41 ff., Winter in den Bonner Studien, S. 148 und Amelung, Florentiner Antiken, S. 46 ff.
R. v. Schneider.

S. 49. Platte eines Traufkranzes aus Thon mit Löwenkopf als Wasserspeier. Wien, Oesterr. Museum Nr. 585.

S. 62. Silensmaske aus Thon, bemalt, aus Capua. Wien, Oesterr. Museum Nr. 895.

S. 162. Eros mit erhobenen Armen, wie im Tanzschritte nach rechts gewendet, rechts eine bärtige Herme nach links in schwächerem Relief. Von einem bronzenen Beschläge, 0·033 M. hoch, vergoldet. Aus Rom (?), erworben für die kaiserliche Antikensammlung 1897.

S. 177. Aryballos, 0·203 M. hoch, angeblich aus Theben. Erworben 1887 für die kaiserliche Antikensammlung in Wien.

S. 188. Rothfigurige Kanne aus Chiusi, hoch 0·14 M. Die straffe alterthümliche Form des Gefässes (n. 209 in der Formentabelle des Berliner Vasenkatalogs) hat sehr das Charakter von Metallarbeit. Der tragende Theil ist rundlich und ladet wenig aus, der Hals ist lang und steigt in wenig geschwungener Fläche an, auf ihn ist das Bild aufgemalt. Der Henkel der kanne setzt oben mit einer ausgesparten Palmette an den Gefässrand an, der ein enges schmalen Stabornament umsäumt ist.

Die Darstellung ist schon früher, aber in wenig guter Wiedergabe, abgebildet im Mus. Chiusino Taf. 58 und Élite céramogr. IV Taf. 28. Ein Mädchen trägt ein dreiteiliges Geräth auf dem Kopfe und wird von einem Genius umschwebt. Das Geräth ist nicht vollständig erhalten, aber das Fehlende lässt sich aus anderen Darstellungen leicht ergänzen. Am deutlichsten ist es auf zwei Vasenbildern jüngeren Stils, auf dem einen (Compte rendu pour 1860, Taf. 1) sind Frauen bei der Toilette dargestellt und das Geräth steht mit anderen Geräthen, die zur Ausstattung des Frauengemaches gehören, am Boden. Auf dem anderen Bild (Stackelberg, Gräber der Hellenen, Taf. XXIX) wird es von einer leicht gewandeten Frau mit Zweigen geschmückt. Mit diesem Schmuck scheint eine Hindeutung auf den Gebrauch des Geräthes beim Opfer gegeben zu sein. Sicher als Opfergeräth erscheint es auf einem Vasenbild aus Olbia (Ouvaroff, Recherches sur les antiquités de la Russie méridionale Taf. XIII). Hier wird es, wie auf der Berliner Vase, von einer weiblichen Figur auf dem Kopfe getragen, die dem Zuge der Adoranten vorangeht. Auch sonst kehrt dieser unserem Vasenbilde entsprechende Typus wieder in häufiger Wiederholung unter den griechischen Terracotten. Er ist durch mehrere unvollständige Exemplare aus Cypern (Heuzey, Les figurines de terre cuite du Louvre Taf. 16[bis] 3; Ohnefalsch-Richter, Kypros, die Bibel und Homer, Taf. CCVII, 4; Synopsis of the contents of the British Museum, description of the second vase room II, S. 83 n. 13) und durch vollständige aus Melos (Synopsis S. 26, n. 204) und Kyrene (Martha, Catalogue des figurines du Musée d'Athènes, n. 484) vertreten. Diese Darstellungen wurden nicht anders als die Figur auf dem Vasenbild zu erklären sein, und ebenso ergibt sich für das Vasenbild die Deutung auf einen Zug eines Opfer schreitender Mädchen, wie auch Furtwänglers Beschreibung im Vasenkatalog begründet mit einem Hinweis, dass Geräthe dieser

Art (auch auf Altäre gestellt) vorkommen. Die Form des Gefässes ist im Ganzen überall die gleiche. Auf einem auf drei Füssen ruhenden festen Untersatz steht ein aus gekreuzten Stäben zwischen bogenförmigen Rahmen gebildetes Gestell, das oben meist mit drei Spitzen abschliesst. Kleinere Abweichungen sind in der Einzelausstattung bemerkbar, selbst bei den cyprischen Terracotten ist die bogenförmigen Umrahmungen eine kleine menschliche Figur als Schmuck eingefügt ist. Von allen Darstellungen ist die der Berliner Vase die älteste. Sie stammt aus dem Ende des 6. Jahrhunderts, während die übrigen dem vierten oder der Wende des 5. und 4. Jahrhunderts angehören. Berlin Antiquarium Vas. Cat. 2169. Fr. Winter.

S. 224. Telephos an den Zitzen der Hinde von einer Thonlampe vermuthlich aus Dali (Cypern), erworben für die kaiserliche Antikensammlung 1890.

S. 249. Hydria sogenannter »kalbischer« Fabrik 0·285 M. hoch. Kaiserliche Antikensammlung in Wien. Sacken Kenner S. 208 n. 202

S. 256 n. 258. Applique aus Thon, flach durchbrochen und vergoldet. Dazu gehörig ein zweiter Greif, gleichfalls nach links gewendet, etwas verschieden in der Stellung und wahrscheinlich auch die Fragmente von fünf Rosetten. Sämmtliche Stücke waren auf der Unterlage mit Stiften, die durch vorgebohrte Löcher gingen, befestigt. Die Gruppe lang 0·26, hoch 0·074, der Greif lang 0·10, hoch 0·065 M. Aus Tarent. Wien Oesterr. Museum erworben 1892. Nach einer von Herrn Menitz zur Verfügung gestellten Zeichnung.

S. 266. Reliefplatte aus Sandstein von den Unterzeichneten im Frühjahre 1892 in Wien gefunden, 5 M. tief unter der Lothringerstrasse gegenüber dem Künstlerhaus. Dargestellt ist Perseus, in der Rechten die Harpe, in der gesenkten Linken den Kopf der Medusa. An der rechten Hüfte wird die Schwertscheide sichtbar. Leichte bescheidene Spuren rother Farbe erhalten. Hoch 0·80 M., breit unten 0·93, oben 0·92 M. Gegenwärtig im städtischen Museum zu Wien. J. L. S. Novalski de Lilia.

S. 288. Thonlampe. Wien, Oesterr. Museum Nr. 686.

S. 302. Diese Scherbe gehörte der Rundung der Fläche nach, zu einem grossen, kraterförmigen Gefässe. Das Gefäss wurf zerbrochen ehe es ganz fertiggestellt war. Innen war es bereits gefirnisst und aussen die figürliche Malerei schon ausgeführt und eingebrannt, aber es fehlte noch das Abdecken des Grundes. Nach dem Zerbrechen ist schwarzer Firniss über die Bruchstellen und auch über die Bildfläche ausgeflossen. Da wie das übrige, auch dieser Firniss eingebrannt ist, muss die Scherbe nachträglich noch einmal in den Ofen gekommen sein. Als Scherbe ist sie auch auf die Burg gerathen, vermuthlich auf dieselbe Weise wie die durch die ausgestellten Namen gravirter gekennzeichneten Scherben. Das Stück ist seinem unfertigen Zustande ist für die Technik der Vasenmalerei interessant. Man sieht hier einmal ganz deutlich den breiten Umriss, den man immer um die Figuren herumgezogen hat, um beim nachherigen Abdecken die Gefahr einer Verletzung der Contouren zu vermeiden. Ferner beweist die Scherbe, dass nach dem ersten Brennen des noch unbemalten Gefässes die Malerei nicht in Einem vollständig, sondern in Absätzen ausgeführt wurde, und dass dementsprechend mehrfaches noch ein mehrmaliges Brennen stattfand. Hoch 0·065, breit 0·09 M. Berlin Antiquarium. Inv. 3362 1898 im Kunsthandel erworben, nach Angabe des früheren Besitzers von der Athenischen Akropolis stammend.

Fr. Winter.